اُردو ادب کی تاریخ
ابتدا سے ۱۸۵۷ء تک
ڈاکٹر تبسم کاشمیری
سنگِ میل پبلی کیشنز، لاہور

اُردو ادب کی تاریخ

ابتدا سے ۱۸۵۷ء تک

ڈاکٹر تبسم کاشمیری

سنگ میل پبلی کیشنز، لاہور

891.439 Dr. Tabasam Kashmiri
Urdu Adab Ki Tarikh : Ibtda say
1857 Tak / Dr. Tabasam Kashmiri.-
Lahore : Sang-e-Meel Publications, 2003.
872 + 24p. (Photos with Maps)
I. Urdu Adab. I. Title.

2003.
نیاز احمد نے
سنگ میل پبلی کیشنز، لاہور
سے شائع کی۔

ISBN 969-35-1388-6

Sang-e-Meel Publications
25 Shahrah-e-Pakistan (Lower Mall), P.O. Box 997 Lahore-54000 PAKISTAN
Phones: 7220100-7228143 Fax: 7245101
http://www.sang-e-meel.com e-mail: smp@sang-e-meel.com
Chowk Urdu Bazar Lahore. Pakistan. Phone 7667970
زاہد بشیر پرنٹرز، لاہور

اپنے مرحوم اساتذہ

پروفیسر حمید احمد خاں

اور

پروفیسر سجاد باقر رضوی

کی یاد میں

فہرست

پیش لفظ

بیسویں صدی انقلابی تبدیلیوں کی صدی ہے۔ اس صدی کے دوران میں ادب ' فلسفہ ' نفسیات اور دیگر سماجی علوم میں ایسی بنیادی تبدیلیاں پیدا ہوئی ہیں کہ جن کے باعث ادب اور علوم کے صدیوں پرانے تصورات تبدیلیوں کے ایک مسلسل عمل سے گزرے ہیں۔ اس صدی میں ادب کے ایک خاص شعبے یعنی تنقید نے جن تبدیلیوں کا سامنا کیا ہے ان کا تصور کرنا بھی محال تھا۔ لسانیات کا سیدھا سادا شعبہ کچھ کا کچھ بن گیا ہے۔ اسی صدی میں تاریخ کا شعبہ بھی نئے نئے تصورات سے آشنا ہوا اور تاریخ کے پرانے تصورات متروک ہوتے گئے۔ تاریخ کے ان نئے تصورات کا اثر ادبی تاریخ پر بھی پڑا ہے۔

بیسویں صدی میں مورخین نے یہ بات زور دے کر کہی کہ تاریخ محض سیاسی واقعات کا مجموعہ نہیں ہے اور نہ ہی یہ بادشاہوں کے مختلف ادوار کی تاریخ ہے۔ یہ مختلف جنگوں کے حالات اور فتح و شکست کے سانحات کا مجموعہ بھی نہیں ہے۔ بیسویں صدی میں تاریخ کے تصورات میں انقلابی تبدیلیاں فرانس کے "انلس دبستان" (Annales School) سے شروع ہوتی ہیں۔ حقیقت یہ ہے کہ فرانس کے انلس دبستان کے مورخین نے تاریخ کو اس کے محدود کلاسیکی تصور سے رہائی دلوائی اور اسے ایک وسیع تر علمی معنویت عطا کی۔ ۱۹۲۹ء سے ۱۹۸۹ء تک اس دبستان کی سرگرمیوں نے تاریخ کو ایک نئے رنگ و روپ سے سنوارا۔ اکیسویں صدی کے آغاز میں تاریخ کے اس حوالے سے ادبی تاریخ بھی غور و فکر کی مستحق ہے۔ اس دور میں ادبی تاریخ کے کہنہ تصورات کو رد کرتے ہوئے ایک نیا نظریہ تشکیل دینے کی ضرورت ہے۔ ہمیں ادبی تاریخ کا ایک ایسا تصور وضع کرنا چاہیے جو ادب اور ادب سے متعلقہ علوم کے حوالوں سے ادبی تاریخ کا جائزہ لے۔

انلس دبستان نے یہ زوردار آواز بلند کی تھی کہ تاریخ میں اب شعبہ جاتی مطالعات (Compartment Studies) کا دور گزر گیا ہے ' یعنی سماجی تاریخ اب سماجی تاریخ کا نام نہیں ہے یعنی کسی خاص عہد کی سماجی تاریخ کا جائزہ لیتے ہوئے ہم دوسرے متعلقہ علوم و فنون سے بھی مدد لیں گے ' لہٰذا جب ہم کسی خاص ادبی دور کا تجزیہ کریں گے تو اپنا تجزیہ محض ادب کے شعبہ تک محدود نہیں رکھیں گے بلکہ ہم اس دور کے سماجی علوم ' اقتصادیات ' دیومالا ' سیاسی تاریخ ' تہذیبی و ثقافتی عوامل ' فلسفہ اور نفسیات وغیرہ کی روشنی میں اس دور کا تجزیہ مکمل کریں گے۔ اس مطالعہ

میں بنیادی اہمیت تو ادب ہی کو حاصل رہے گی مگر ادب پر اثرانداز ہونے والے دیگر عوامل اور محرکات کا مطالعہ بھی ساتھ ساتھ کریں گے۔ اس طرح ہم ادبی تاریخ کو ایک وسیع تناظر میں دیکھ سکیں گے۔ اسی تصور کے حوالے سے یہ کہا جا سکتا ہے کہ ادبی مورخ کو صرف ادبی تاریخ ہی سے نہیں بلکہ جملہ سماجی علوم سے بھی اچھی طرح واقف ہونا چاہیے۔ ایک اچھے ادبی مورخ کو ادبی تاریخ اور سماجی علوم کے مابین باہمی عمل پر گہری نظر رکھنی چاہیے۔

دور حاضر میں ادبی تاریخ کو ایک وسیع زمانی تناظر میں سمجھنے کی ضرورت ہے۔ اسے محض ادب کے محدود شعبہ سے بہر حال آزاد ہونا چاہیے' اس لیے ادبی تاریخ کے مورخ کی بصیرت سیاسی' سماجی یا واقعاتی تاریخ کے مورخ سے زیادہ ہونی چاہیے۔ سماجیات کا مورخ اپنے محدود دائرۂ کار میں سمٹتا ہوا تاریخ کا سفر کرتا ہے جب کہ ادبی مورخ تاریخ کے تمام دھاروں اور شعبوں پر بہ یک وقت نظر ڈالتا ہوا آگے بڑھتا ہے۔

ادبی تاریخ میں ادب کے مختلف ادوار کی صرف خصوصیات ہی بیان کرنے کا تصور اب پرانا ہو چکا ہے۔ ادبی تاریخ کو سیاسی اور تہذیبی تاریخ کے مختلف دھاروں کے بہاؤ میں رکھ کر بھی دیکھنا چاہیے۔

مثال کے طور پر یہ دیکھیے کہ دکنی ریاستوں میں اردوئے قدیم کئی سو برس کی سیاسی تنہائی میں رہ کر پروان چڑھی۔ دلی مرکز کے اثرات سے دور رہ کر یہ زبان مقامی عناصر کے زیر اثر آگے بڑھتی رہی۔ اس لیے اس زبان پر مرکز گریز رویے موجود ہیں' لہٰذا مقامی زبانوں کے اثرات مقامی ثقافت اور زبانوں کے عمل سے اردوئے قدیم کی لسانی ساخت مکمل ہوتی ہے' مگر اکبر سے عالمگیر کے دور تک دکنی ریاستوں پر جس رفتار سے دلی مرکز کی عسکریت مسلط کی جاتی ہے' اسی رفتار سے سیاسی عمل داری پختہ ہوتی ہے اور دلی کی شہری اور عسکری آبادی مقامی ضروریات کو پورا کرنے کے لیے دکن میں آباد ہوتی جاتی ہے۔ کثیر تعداد میں آبادی کے تبادلے کا ایک واضح اثر یہ نظر آتا ہے کہ زبان بہ تدریج مرکز گریز رویے سے مرکز جو رویہ اختیار کرنے لگتی ہے۔ ولیؔ اور سراجؔ سیاسی عمل سے پیدا ہونے والے اس مرکز جو رویے کا شاہ کار سمجھے جاتے ہیں۔ گول کنڈہ اور بیجاپور کے ادب میں پیدا ہونے والی تبدیلیوں کو شاہجہان اور اورنگ زیب کی سیاسی اور فوجی حکمت عملی کے حوالے سے ہم بہتر طور پر سمجھ سکتے ہیں۔ دکنی زبان میں تبدیلیوں کا عمل مغلیہ عساکر کی یلغاروں کے ساتھ ساتھ تیز ہوتا ہے۔

کسی خاص علاقہ میں زبان و ادب کی ترویج کا تعلق بہت حد تک سیاسی حکمت عملیوں سے وابستہ ہوتا ہے۔ حکم رانوں کی وضع کردہ حکمت عملی سے زبان و ادب کی اشاعت تیز ہوتی ہے یا سست ہو جاتی ہے جس کی ایک عمدہ مثال پنجاب کا علاقہ ہے جہاں ۱۸۴۹ء سے پہلے تک اردو زبان و ادب کی سرگرمیاں بہت مختصر تھیں' مگر ۱۸۴۹ء کے بعد پنجاب برطانوی عمل داری میں آجاتا ہے اور یہاں چھوٹی عدالتوں' دفاتر اور مدارس میں اردو زبان کو باقاعدہ طور پر رائج کر دیا جاتا ہے۔ ۱۸۵۷ء کے بعد لاہور شہر اردو زبان و ادب کی تخلیقی اور اشاعتی سرگرمیوں کا مرکز بن جاتا ہے اور یہاں اردو زبان انتہائی تیزی سے فروغ پانے لگتی ہے۔ اس کے بعد آنے والے سالوں میں پنجاب کا صوبائی مرکز لاہور شہر کو بنا دیا جاتا ہے۔ اس انتظامی تبدیلی سے یہاں اردو کی ترقی کا عمل مزید تیز ہو جاتا ہے۔ لاہور شہر میں ربع صدی کے عمل سے ۱۸۷۴ء میں جدید شاعری کا انقلابی دور شروع ہوتا ہے۔ یہ سب کچھ برطانوی حکمت عملی کی وجہ

سے ممکن ہوا۔ بہ صورت دیگر اردو زبان یہاں کبھی اتنی تیزی سے حرکت میں نہ آسکتی تھی۔

ادبی مورخ کا ایک اہم فریضہ یہ ہے کہ وہ ادبی تاریخ کے ارتقائی عمل میں ماضی کے ادبی ذخائر کا جائزہ لیتا ہے مگر اس کا کام محض جائزہ لینے کی حد تک محدود نہیں ہے۔ اس کا بنیادی کام ادبی ذخائر کی قدر و قیمت کا تعین کرنا ہے۔ اس کے مقابلے میں ایک ادبی محقق کا کام ماضی کے ذخائر کو دریافت کرنا ہے۔ حقائق' واقعات اور سوانحات کی صحت کو جانچنا ہے۔ ماضی کے تسامحات کو دور کرنا ہے اور مختلف افراد سے منسوب غلط روایات کی تردید کرنا اور تحقیقی کام میں درست حقائق کو سامنے لانا ہے۔ اس لحاظ سے ادبی مورخ کو ادبی محقق بھی ہونا چاہیے اور اس کے ساتھ ساتھ اسے اعلیٰ درجے کی تنقیدی بصیرت کا مالک بھی ہونا چاہیے۔ ادبی مورخ میں اگر تنقیدی بصیرت نہ ہو گی تو وہ ادبی مورخ کا کردار ادا نہ کر سکے گا۔

ادبی تاریخ ماضی کی بازیافت ہے اس کا ایک اہم مقصد گئے گزرے زمانوں کو زندہ کرنا ہے۔ ادبی مورخ ماضی کے اندھیرے منظروں میں سفر کرتا ہے۔ خوابیدہ داستانوں کو بیدار کرتا ہے۔ گرد میں دبی ہوئی دستاویزات کو جھاڑتا ہے اور ان دستاویزات کے اوراق پر ماضی کے نام ور کرداروں سے متعارف ہوتا ہے اور ان سے مکالمہ کرتا ہے۔ آہستہ آہستہ وہ تاریخ کے ان کرداروں سے مانوس ہوتا جاتا ہے اور اس کی دوستی ان لوگوں سے بڑھتی جاتی ہے۔ ادبی مورخ کو حال سے سفر کرتے ہوئے ماضی کے ان زمانوں تک جانا پڑتا ہے کہ جن زمانوں میں یہ ادبی کردار زندہ تھے اور اپنے تخلیقی عمل سے اپنے عہد کو متاثر کر رہے تھے۔ مورخ ان کرداروں کے دکھ درد میں شریک ہوتا ہے۔ ان کی تنہائیوں اور مجالس میں حاضر رہتا ہے اور ان سے تخلیقی عمل کے بارے میں بات چیت کرتا ہے۔ ماضی کی بازیافت کے لیے ادبی مورخ کا متخیلہ نہایت تیز ہونا چاہیے۔ اس کا متخیلہ بے جان ماضی میں روح ڈال دیتا ہے۔ ساکن زمانوں کو متحرک کر دیتا ہے اور سوئی ہوئی مجلسوں میں روح ڈال دیتا ہے۔ اس سلسلے میں سب سے خوب صورت مثال "آبِ حیات" کی ہے جہاں ادبی کرداروں کی نقل و حرکت' گفتگو' ان کی زندہ دلی اور تخلیقی زندگی کے نہایت جان دار مرقع بنائے گئے ہیں۔

تاریخ کے سفر میں ماضی کے تاریک اور نیم تاریک اندھیروں میں انسان' معاشرے اور تہذیب و ثقافت کے مظاہر میں ادب کی مختلف صورتوں کا جائزہ لینا بے حد مشکل کام ہے۔ افراد کے دھندلے خاکوں' بجھے بجھے مرقعوں اور خوابیدہ ادبی شعور سے ہم کلام ہونا آسان نہیں ہے۔ یہ ادبی مورخ کا کڑا امتحان ہے کہ وہ کسی دور کو سمجھنے اور سمجھانے میں کس حد تک کام یاب ہوا ہے......

ادبی مورخ کا ایک اہم کام یہ بھی ہے کہ جب تاریخ کا جلوس اپنی ایک منزل پوری کر لے تو وہ اس بات کا جائزہ لے کہ اس طویل یا مختصر سفر کے ثمرات اور حاصلات کیا ہیں؟ روایت کس حد تک آگے بڑھتی ہے؟ فکر و خیال کی سطح پر کیا تجربات کیے گئے ہیں؟ اس سفر میں کون سی تبدیلیاں ممکن ہو سکی ہیں اور کیا ان تبدیلیوں کی بنا پر ہم اس سفر کو کسی خاص نام سے منسوب کر سکتے ہیں جیسے ایہام گوئی یا تازہ گوئی کا دور وغیرہ۔

اگر ادبی تاریخ کو ایک متحرک جلوس سمجھ لیا جائے تو ادبی مورخ اس جلوس میں ہم سفر ہوتا ہے۔ وہ اس

جلوس کے مختلف حصوں میں گھومتا پھرتا ہے اور ہر حصے کا بہ غور مشاہدہ کرتا رہتا ہے۔ ایام کی گردش کے ساتھ ساتھ وہ جلوس کے ہم راہ مستقبل میں آنے والے ادوار میں داخل ہوتا رہتا ہے۔ جلوس کی ہر نئی منزل پر وہ نووارد گان سے ملتا ہے اور ان کے تخلیقی مشاغل سے متعارف ہوتا رہتا ہے۔ اسی لیے ای-ایچ-کار (E.H.Car) نے یہ کہا ہے کہ مورخ تاریخ کا ایک حصہ ہے اور اسی حیثیت سے وہ ماضی کے آثار کے بارے میں اپنا زاویۂ نظر متعین کرتا ہے۔

ایک اچھے ادبی مورخ کے لیے ماضی شناس ہونا بہت ضروری ہے۔ جس قدر وہ ماضی شناسی کی دولت سے مالامال ہوگا اسی قدر اس کی تاریخ کے اوراق روشن نظر آئیں گے۔ وہ تاریخ کے ادبی جلوسوں کو اپنے متخلیہ کی بصارت سے خود دیکھے گا اور اپنے تاریخی مرقعوں کے ذریعے ہمیں بھی دکھائے گا۔

ادبی تاریخ نویسی کا ایک مسئلہ معروضی نقطۂ نظر کا بھی ہے۔ عام طور پہ کسی مورخ سے یہ توقع رکھی جاتی ہے کہ وہ تاریخی حقائق' واقعات اور مواد کا تجزیہ کرتے ہوئے معروضی نقطۂ نظر اختیار کرے گا۔ کیا حقیقی طور پر اس قسم کے مطالعات میں مورخ اپنے آپ کو تاریخ کی معروضیت تک محدود کر سکتا ہے یا پھر اسی کا موضوعی وجود اس پر غالب آجاتا ہے۔ تاریخ نویسی میں یہ مسئلہ مدتوں زیر بحث رہا ہے۔ ادبی تاریخ کے مورخ سے بھی اس قسم کی توقعات وابستہ کی جاتی ہیں لیکن حقیقت میں ادبی مورخ کتنی بھی کوشش کرے وہ معروضی اندازِ فکر کے مطابق کام نہیں کر سکتا۔ ادب کے کسی دور یا کسی خاص کردار پر کام کرتے ہوئے دو قسم کے محرکات اس پر غالب رہتے ہیں۔ اوّل یہ کہ اُس کے اپنے دور کے معیارات اسے ادبی تناظر کو ایک خاص زاویے سے دیکھنے پر مجبور کرتے ہیں وہ ان معیارات کو نظرانداز نہیں کر سکتا۔ دوم یہ کہ اس کی ذہنی پرداخت' ذہنی پس منظر' تنقیدی زاویہ نظر اور جمالیاتی معیارات سے اس کا اپنا ادبی وجود مستقل طور پر ادبی تاریخ کے تجزیوں پہ چھایا رہتا ہے۔ ادبی تاریخ کے مواد کی چھان پھٹک میں اس کا انتخابی عمل اسے موضوعیت سے قریب رکھتا ہے' اس لیے ادبی تاریخ نویسی میں معروضی نقطۂ نظر کا قائم رکھنا ممکن نہیں ہے۔ "آبِ حیات"، "گل رعنا" اور "کاشف الحقائق" سے لے کر رام بابو سکسینہ' عبدالقادر سروری' احتشام حسین' محمد حسن' محمد صادق' جمیل جالبی' گیان چند اور سیدہ جعفر تک جو تاریخیں لکھی گئی ہیں ان میں تاریخ نگاروں کی شخصیت کا عکس برابر موجود ملتا ہے۔ ادبی تاریخ کے مواد کے تجزیے میں ان کے تاریخی شعور اور ذہنی بصیرت کا کردار نہایت اہم نظر آتا ہے۔ مسئلہ یہ ہے کہ ادبی تاریخ کا خام مواد تو برابر موجود رہتا ہے' مگر جب اس مواد سے کوئی تاریخ مرتب ہوتی ہے تو یہ تاریخ وہ ہے جو ادبی مورخ کی تاریخی بصیرت سے برآمد ہوئی ہے۔ یہ دستاویز اس بات کی شہادت دیتی ہے کہ ادبی مورخ نے ادب کی تاریخ کو کیسے دیکھا ہے۔ جب عبدالقادر سروری نے "اردو کی ادبی تاریخ" لکھی تو انھوں نے ادب کی تاریخ کو سیاسی تاریخ' تہذیب اور ثقافت کے حوالوں سے دیکھا تھا اور جب پروفیسر سیدہ جعفر' ڈاکٹر گیان چند نے تاریخ ادب اردو لکھی تو ان کی شخصی افتادِ طبع نے تمام زور تاریخی اور ادبی حقائق پر صرف کر دیا۔ احتشام حسین کی تاریخ میں ادب کا مارکسی نقطۂ نظر ابھر کر سامنے آتا ہے۔ ان کی تاریخ صاف طور پر اعلان کرتی ہے کہ میں احتشام حسین کی مخلوق ہوں۔ اسی لیے ای۔ ایچ۔ کار (E. H. Car) نے

یہ کہا تھا کہ تاریخی حقائق وواقعات وغیرہ مورخ کے پاس اسی طرح موجود ہوتے ہیں جیسے مچھلی فروش کے تختے پر مچھلی...... ادبی مورخ تاریخ کے تختہ سے مطلوبہ حقائق فراہم کرتا ہے، گھر لے کر ان کی طباخی کرتا ہے اور جس طرح چاہتا ہے تیار کر کے پیش کر دیتا ہے۔

ادب کی تاریخ اور ادب کی تحقیق میں فرق برقرار رکھنا بہت ضروری ہے۔ ادبی تاریخ اور ادبی تحقیق کے منصب کو واضح طور پر سمجھنے کی ضرورت ہے۔ ہمارے ہاں بیشتر کام کرنے والے ان شعبوں کے تصورات کو خلط ملط کر دیتے ہیں۔ مسئلہ یہ ہے کہ ادبی مورخین کا ایک اہم گروہ تحقیقی حقائق کی دریافت اور کھوج کو ہی ادبی تاریخ سمجھتا ہے۔ اس لیے ان مورخین کی تواریخ میں تحقیقی حقائق ہی پر تمام توجہ مرکوز کر دی گئی ہے۔ مختلف شاعروں اور ادیبوں کے حالات وواقعات پر بہت محنت کی گئی ہے۔ مختلف ادبی ادوار کے متعلق نئی معلومات کا حصول ممکن ہو سکا ہے اور بہت سے تاریخی خلا پر کیے جا سکے ہیں۔ ایسی تواریخ سے بلاشبہ تاریخ ادب سے متعلق بہت سا خام مواد سامنے آ جاتا ہے۔ مگر ان تمام محاسن کے باوجود ان تاریخوں میں تاریخیت کا عنصر غائب ملتا ہے یا بہت کم زور رہ جاتا ہے۔ ادبی تاریخ کے تدریجی عمل کی عدم موجودگی کے باعث ان تواریخ میں ادبی تاریخ کے تقاضے پورے نہیں ہو پاتے ہیں۔ اس لیے اردو ادب کی ایسی تاریخیں، تاریخ نہیں بن پاتیں بلکہ وہ تاریخ کی دہلیز پر کھڑی نظر آتی ہیں۔

یہ ایک طے شدہ حقیقت ہے کہ ادبی مورخ کو اپنے کام میں ایک متوازن رویہ اختیار کرنا چاہیے۔ اس رویے کو اپنا کر وہ اپنے کام میں حسن انتخاب کا رستہ اختیار کرتا ہے اور حسن انتخاب سے اس کے ہاں حسن نظر پیدا ہوتا ہے۔ یہ حسن نظر ہی ہے جو ادبی تاریخ جیسی خشک شے کو مطالعہ کے قابل بناتا ہے۔

اردو ادب کے مورخین کا یہ مسئلہ قابلِ توجہ ہے کہ وہ جوش تحقیق میں اس حقیقت کو فراموش کر جاتے ہیں کہ ان کا اصل کام تو ادبی مواد کی تحسین و تفہیم ہے۔ ادیبوں کے بارے میں صرف خام مواد فراہم کرتے چلے جانا اور حقائق بیان کرتے چلے جانا ان کا فریضہ نہیں ہے۔ یہ کام تو ادب کی تاریخ میں جزوی حیثیت کا حامل ہے۔ اس کے لیے بہتر میدان ادبی تحقیق کا ہے جو ایک الگ شعبہ ہے۔ اس نوعیت کی تحقیقی سرگرمیوں کو الگ کر کے شائع کرنا زیادہ بہتر ہے۔ ادبی تاریخ اس قسم کے مظاہروں کی ایک حد تک ہی متحمل ہو سکتی ہے۔ بہ صورت دیگر سارا کام غیر متوازن ہو جائے گا۔ تاریخی حقائق ابھر کر سامنے آ جائیں گے اور ادبی تاریخ کا میدان پس منظر میں چلا جائے گا۔ اس لیے ادبی مورخ کو ہر سطح پر ایک متوازن رویے کا حامل ہونا چاہیے۔

اس مقام پر میں ایک بات کی وضاحت کر دینا ضروری سمجھتا ہوں کہ ادب کی تاریخ میں پیش کیے جانے والے حقائق (Facts) کی حیثیت خام مواد کی سی ہے۔ یہ ادبی تاریخ نہیں ہیں۔ جس طرح ایک ماہرِ تعمیرات اینٹ، سیمنٹ، ریت، بجری، لوہے اور لکڑی وغیرہ کو استعمال کر کے ایک مکان کی شکل دے دیتا ہے اسی طرح سے ادبی مورخ کا کارنامہ اس کی تاریخ ہے جسے اس کی ذہنی بصیرت نے تشکیل دیا ہے۔ واقعات و حقائق اس کے لیے خام مال تھے جنھیں استعمال کر کے پہلے وہ ادبی تاریخ کا خاکہ تیار کرتا ہے اور پھر اس خاکہ میں اپنے وژن (Vision) سے رنگ آمیزی کر کے تاریخ نگاری کا عمل سرانجام دیتا ہے۔ بیسویں صدی میں تاریخ کے ایک اہم نظریہ ساز

ای-ایچ-کار (E. H. Car) نے مندرجہ بالا تصورات کی طرف بالخصوص توجہ مبذول کروائی ہے۔

لہٰذا ادبی مورخ کا کام صرف واقعات اور حقائق تک محدود نہیں ہے۔ وہ واقعات اور حقائق سے آگے بڑھ کر ایک اور اہم فریضہ انجام دیتا ہے۔ واقعات و حقائق اور تاریخ کے مطالعہ سے وہ ادبی تاریخ کے کسی دور' رجحان' نظریے یا کسی شخصیت کے بارے میں ایک وژن (Vision) مہیا کرتا ہے۔ ادب کی تاریخ کو جو قوت ادبی تاریخ بناتی ہے۔ وہ ادبی مورخ کا وژن ہے۔ تاریخ کے خاموش' گم نام اور تاریک گوشوں کو اس کی ذہنی بصیرت روشن کر دیتی ہے۔ بکھرے ہوئے مواد اور غیر مرتب تصورات کو ایک مربوط معنی دے کر وہ کسی عہد کو بامعنی بنادیتا ہے۔ وہ چیزیں جو پہلے محسوس نہ ہوتی تھیں اب ہمیں محسوس ہونے لگتی ہیں۔ ادبی مورخ کے مشاہدے کے ذریعے ہم سیاسی تاریخ کی دھڑکنیں سننے لگتے ہیں اور تاریخ کا منظر نامہ متحرک ہو کر سامنے سے گزرنے لگتا ہے۔ اور بالآخر ہم اس عہد کی عصری حساسیت کا مشاہدہ کرنے لگتے ہیں مگر یہ سب کچھ ادبی مورخ کے ہمہ گیر علم ہی سے ممکن ہو سکتا ہے۔ فلسفہ' نفسیات' دیومالا' سیاست' تہذیب اور ثقافت میں غواصی کے بعد ہی یہ ممکن ہے کہ ادبی مورخ ہمیں کسی عہد کے وژن سے آشنا کرے۔

پیش لفظ کے اس اختتامی حصے میں میں اردو ادب کی ایک تاریخ کا ذکر کرنا ضروری سمجھتا ہوں اور یہ ڈاکٹر جمیل جالبی کی ''تاریخ ادبِ اردو'' ہے جس کی پہلی جلد ۱۹۷۵ء میں اور دوسری جلد جو دو حصوں پر مشتمل تھی ۱۹۸۲ء میں مجلس ترقی ادب' لاہور نے شائع کی۔ یہ دونوں حصے آغاز سے اٹھارھویں صدی کے خاتمہ تک ادبِ اردو کی تاریخ پر مشتمل ہیں۔ یہ پہلی تاریخ ہے جس میں اردو ادب کو مختلف ادوار کی جداگانہ اکائیوں کی شکل میں نہیں بلکہ ادب کی ایک مربوط تاریخی روایت کی صورت میں دیکھا گیا ہے۔ مصنف کے تبحر علمی' تحقیق و تنقید پر یکساں قدرت' محنت شاقہ' اور ذہنی بصیرت نے اس تاریخ کو ایک بے مثال تاریخ کا مقام عطا کیا ہے۔ یہ اردو ادب کی واحد تاریخ ہے جس میں تحقیق اور تنقید کا ایک متوازن امتزاج نظر آتا ہے اور اسی خوبی کے باعث اس تاریخ کو ایک منفرد مقام حاصل ہے۔ ڈاکٹر جمیل جالبی کا یہ کام فردِ واحد کی محنت کا نتیجہ ہے۔ اس لیے میں اس علمی کام کو ایک ادبی معجزہ سمجھتا ہوں۔

اور اب اس ابتدائیہ کے آخری حصہ کو لکھتے ہوئے مجھے ڈاکٹر رام بابو سکسینہ کا خیال آرہا ہے جنھوں نے تاریخ ادبِ اردو کے پیش لفظ کے آخر میں پروفیسر سینٹسبری (Saintsbury) کا ایک قول نقل کیا تھا اور وہ قول یہ ہے کہ ''اگر کوئی یہ دعویٰ کرے کہ میں نے ایسی کتاب لکھی ہے جس میں کوئی غلطی نہیں ہے تو وہ مسخرہ جھوٹا ہے اور جو شخص کسی دوسرے سے ایسی کتاب لکھنے کی امید رکھے جس میں کوئی غلطی نہ ہو وہ اس سے بڑھ کر لغو ہے۔'' ان کلمات کے ساتھ میں پیش لفظ کو ختم کرتا ہوں۔

(۲)

کلماتِ تشکر

اردو ادب کی اس تاریخ کا آغاز بالکل اتفاقی طور پر ہوا تھا۔ ۱۹۹۴ء میں میری گریجویٹ کلاس کے کچھ سنجیدہ طلبہ نے اس خواہش کا اظہار کیا کہ ان کو اردو افسانے اور شاعری کی جگہ اردو کی ادبی تاریخ سے روشناس کرایا جائے اور وہ بھی اس طرح کہ سب کچھ قصہ کہانی کی شکل میں ہلکے پھلکے انداز میں ہو۔ اس میں ادیبوں کے تعارفی خاکے بھی ہوں اور ان کے تخلیقی کام کا تعارف بھی...... مجھے طلبہ کی یہ خواہش تو بہت اچھی لگی مگر مسئلہ یہ تھا کہ اردو ادب کا معمولی سا تعارف رکھنے والے ان جاپانی طلبہ کو کسی بنیادی پس منظر کے جانے بغیر یہ سب کچھ کیسے سمجھ آ سکے گا۔ ادبی تاریخ پڑھنے سے پہلے یہ مناسب معلوم ہوتا ہے کہ طالب علم ادب سے بہ خوبی طور پر واقف ہو مگر یہ طالب علم ادب سے بہت ہی کم روشناس تھے مگر ان کا ذوق و شوق قابل دید تھا۔ ان مشکل حالات میں بہت سوچ بچار کے بعد میں نے اردو ادب کی تاریخ کو ایک داستان کے انداز پر پڑھانا شروع کیا اور اسے دل چسپ اور پُر لطف بنانے کی ہر ممکن کوشش کی تاکہ طلبہ اس سنجیدہ مطالعہ سے اکتا کر کہیں بھاگ ہی نہ جائیں۔ لیکن میں حیران رہ گیا کہ ان نوجوانوں کی دل چسپی اوّل تا آخر برقرار رہی۔ ان لیکچرز کی تیاری کے لیے مجھے بے شمار مواد دیکھنا پڑا۔ ادبی، سیاسی، تہذیبی، ثقافتی اور فکری تواریخ کو کھنگالنا پڑا۔ اس دوران میں دو برس کے اندر میرے پاس کثیر مقدار میں یہ مسالا جمع ہو گیا۔ چنانچہ ۱۹۹۶ء کے لگ بھگ میں نے اردو ادب کی موجودہ تاریخ لکھنے کا منصوبہ بنایا۔ اس کا خاکہ تیار کیا اور کام شروع کر دیا۔ اس کے بعد گزشتہ پانچ برس اسی منصوبہ کی نذر ہو گئے۔ بے شمار دشوار مراحل سے گزرنے کے بعد اردو ادب کی اس تاریخ کی جلد اوّل آپ کے ہاتھوں تک پہنچ رہی ہے۔

تاریخ ادب کے اس طویل اور صبر آزما کام کے اختتام پر مجھے ان سب اصحابِ علم کا شکریہ ادا کرنا ہے جن کا تعاون اس کام کے دوران مجھے حاصل رہا ہے۔ اس وقت وہ تمام مہربان صورتیں میرے سامنے آ رہی ہیں اور میں ان سطور میں ان کی مہربانیوں کا شکریہ ادا کرنا اپنا فرض سمجھتا ہوں۔ میرے خیال میں یہ سب حضرات کسی نہ کسی شکل میں اس ادبی تاریخ کی تالیف کے دوران میرے شریک کار رہے ہیں۔

تقریباً پانچ برس پیشتر جب میں بہ راستہ کراچی، اوساکا واپس جا رہا تھا تو کراچی میں مختصر سے قیام کے دوران میں مجھے برادرِ مشفق جناب مشفق خواجہ کے ذخیرے سے مستفیض ہونے کا موقع ملا۔ میں ان کا از بس ممنون ہوں کہ انہوں نے کمال عنایت سے اپنے کتب خانہ کے دروازے مجھ پر کھول دیے۔ اس کے بعد بھی ان کی نوازش جاری رہی اور مجھے ان کی طرف سے مطلوبہ کتب کی نقول فراہم ہوتی رہیں۔ ان کی اس محبت کا شکریہ خصوصاً مجھ پر واجب ہے۔

میرے دیرینہ دوست اور ہم جماعت جناب محمد اکرم چغتائی کہ اپنے حلقۂ احباب میں کسی کو کتاب فراہم نہ کرنے کے لیے شہرت رکھتے ہیں، مجھ پر مسلسل مہربان رہے۔ میرے علمی کام میں انہوں نے اپنی شہرت کی بھی

پروا نہ کی۔ ان کی توجہ سے بعض اہم کتب تک میری رسائی ممکن ہو سکی۔ ان کا شکریہ ادا کرنا میرے خوش گوار فرائض میں شامل ہے۔ میرے دوسرے ہم جماعت اور نہایت شفیق دوست پروفیسر ڈاکٹر صدیق جاوید نے تاریخ ادب کے اس طویل منصوبہ میں اوّل سے آخر تک مسلسل دل چسپی لی۔ میں ادبی مسائل پر ہمیشہ ان سے مشورہ کرتا رہا اور وہ نہایت دیانت داری سے اپنی رائے دیتے رہے۔ میں ان کے علمی ذوق و شوق سے متاثر ہوتا رہا۔ انہوں نے بار ہا لاہور کے کتب فروشوں اور کباڑیوں کی دکانوں میں کتابیں تلاش کرنے کے لیے میرا ساتھ دیا۔ وہ اپنے ذاتی ذخیرے سے بھی مجھے کتابیں عنایت کرتے رہے۔

اوساکا میں شعبۂ اردو اور ہندی میں میرے رفقائے کار میں پروفیسر گاندھی نے اس منصوبہ کے ابتدائی مراحل میں میرے لیے ہندوستانی کتب کا حصول آسان بنایا۔ ہندوستان کے زمانہ وسطیٰ اور برطانوی دور پر شائع ہونے والی تاریخ کی اہم کتب انہوں نے مہیا کروانے کا انتظام کیا۔ ڈاکٹر سری واستو اور ڈاکٹر چتر ویدی کی سعی سے اودھ پر کچھ کم یاب مواد حاصل ہوا۔ ڈاکٹر اینل سیٹھی میرے لیے دو بار دلی سے کتابیں لائے۔ انہوں نے تاریخ پر مجھے کچھ مفید کتابیں بھی پڑھنے کے لیے دیں۔ میں دلی اور آگرہ کے ان سب حضرات کا شکریہ ادا کرتا ہوں۔ اوساکا میں میرے سینئر رفیق کار پروفیسر کواجیما شو (Prof. Kuwajima Sho) دو بار ہندوستان کے سفر میں میرے لیے کتابیں لائے۔ ٹوکیو سے میرے دوست پروفیسر اسادا نے بھی ہندوستان کے دو سفروں میں حیدر آباد اور بمبئی سے چند کتابیں میرے لیے مہیا کیں۔ میں ان ہر دو حضرات کا دلی طور پر ممنون ہوں۔

جاپان میں رہتے ہوئے جب میں نے اس ادبی تاریخ کا خاکہ بنا کر ابتدائی طور پر کام شروع کیا تو ابتدا میں بالکل مایوس ہو گیا تھا۔ میں اس حقیقت کو محسوس کر کے چکرا گیا تھا کہ اوساکا میں میرے پاس دکنی ادب پر مواد موجود نہیں ہے۔ تاریخ کی کتابوں اور شعرا کے بنیادی متون کی عدم موجودگی میں یہ کام کیوں کر ممکن ہو سکتا تھا۔ ایک مرحلہ پر جب میں تاریخ ادب کے اس منصوبہ سے مایوس ہو کر اسے ختم کرنے کا ارادہ کر رہا تھا تو اس وقت ایک شخص غیبی امداد کی شکل میں ظاہر ہوا۔ یہ میرے رفیق کار پروفیسر تاکاہاشی تھے۔ جب انہیں یہ معلوم ہوا کہ میں دکنی ادب کے مصادر کے باعث پریشان ہوں تو انہوں نے اپنے ذاتی ذخیرۂ کتب سے بہت سی اہم کتابوں کا ڈھیر میرے سامنے لگا دیا۔ میں بالکل اچانک اور غیر متوقع طور پر اس ڈھیر کو دیکھ کر از بس مسرور ہوا اور یوں وہ منصوبہ جسے میں ترک کرنے کا سوچ رہا تھا' آہستہ آہستہ پروان چڑھنے لگا۔ میں تاکاہاشی صاحب کا شکر گزار ہوں۔ موصوف نے دلی یونیورسٹی کے شعبہ ہندی سے "سب رس" پر ایم۔اے ہندی کا تحقیقی مقالہ لکھا تھا اور اسی سلسلہ میں مواد کی تلاش میں حیدر آباد کا سفر کیا تھا۔ وہاں ان کو جو کچھ مل سکا تھا' واپسی پر اپنے ساتھ جاپان لیتے آئے تھے۔ سفر حیدر آباد کے یہ ثمرات بالآخر میرے کام آئے۔ ان کی اس نیکی کا شکریہ میں دلی طور پر ادا کرتا ہوں۔

چند برس پہلے پروفیسر ڈاکٹر خواجہ محمد زکریا جاپان میں اردو کی تدریس کے لیے تشریف لائے تھے۔ اس تاریخ ادب کے خاکے اور اردو ادب کے مختلف ادوار اور مسائل پر ان سے پہروں تک طویل نشستوں میں گفتگو ہوتی رہی۔ زیر تالیف کتاب کے بعض حصوں کے مطالعہ کے بعد انہوں نے کچھ مشورے بھی دیے۔ لاہور میں قیام کے

دوران ان سے کچھ کتابیں بھی ملیں۔ میں ان کا بہت ممنون ہوں۔

اوساکا میں شعبۂ اردو کے پروفیسر متسو مورا اور پروفیسر سویامانے کے ذاتی ذخیرے تاریخ ادب کے اس منصوبے کے لیے نعمت ثابت ہوئے۔ لاہور میں تعلیم کے دوران میں یہ حضرات چلچلاتی دھوپوں میں کتب فروشوں اور کباڑیوں کی دکانوں کے چکر لگاتے رہتے تھے۔ ان کی تلاش و جستجو کے حاصلات سے میں مسلسل مستفیض ہوتا رہا۔ متسو مورا صاحب بار بار میرے لیے اپنے ذخیرے سے کتابیں تلاش کرتے رہے۔ پروفیسر سویامانے کا ذخیرہ تو میرے ذاتی کتب خانہ کی رونق بن گیا تھا۔ یہ عزیز ۱۹۹۸ء میں غالب سیمینار میں شرکت کے لیے دلی گیا تھا۔ اس کے دستی تھیلے میں سیمینار کے مقالے کے ساتھ ساتھ کتابوں کی ایک طویل فہرست بھی تھی جو میں نے اس کے سپرد کر دی تھی۔ دلی میں اپنے مختصر قیام کے دوران میں اس نے میرے لیے ڈھیروں کتابیں حاصل کیں۔ بعد میں یہ کتابیں آہستہ آہستہ اوساکا پہنچتی رہیں۔ اس کتاب میں پیش کیے جانے والے نقشوں اور تصاویر کی تیاری میں بھی اس عزیز نے نہ صرف دل چسپی لی بلکہ مدد بھی کی ہے۔ شعبۂ اردو کے صدر پروفیسر ہماگچی کی مہربانی سے تعطیلات کے دوران میں تحقیقی کام کے سلسلے میں مجھے پاکستان کا سفر کرنے کے لیے رخصت ملتی رہی اور میں مطلوبہ تحقیقی مصادر خوش اسلوبی سے تلاش کرتا رہا۔ میں ان کی کرم فرمائی کے لیے بہت ممنون ہوں۔

پنجاب یونیورسٹی لائبریری لاہور کے سابق چیف لائبریرین جمیل احمد شاہ رضوی صاحب کا میں بہت ممنون ہوں۔ وہ اسی برس اکتوبر میں ریٹائر ہوئے ہیں۔ ان کی مہربانیوں کا سلسلہ تیس برس سے زیادہ عرصے پر پھیلا ہوا ہے۔ ان کی ذاتی توجہ سے کتب خانہ کے جملہ شعبوں تک میری رسائی رہی اور حسب ضرورت کام کو آسان بنانے کے لیے کتابوں کی عکسی نقول بنوانے میں شاہ صاحب کا تعاون حاصل رہا۔ یونیورسٹی اورینٹل کالج کے لائبریرین بشیری صاحب ہمہ وقت مجھے خوش آمدید کہتے رہے۔ وہ نہایت خوش دلی سے میری مدد کرتے رہے۔ موصوف کی توجہ سے اس لائبریری کے ذخیرے سے میں مسلسل استفادہ کرتا رہا۔ گورنمنٹ کالج لائبریری لاہور کے لائبریرین عبدالوحید صاحب کے تعاون سے مجھے کچھ کتابوں کی عکسی نقول ملیں۔ وہ ایک سچے لائبریرین کی طرح علمی لگن اور مستعدی کے ساتھ تعاون کرتے رہے اور ہمیشہ نہایت خندہ پیشانی سے ملتے رہے۔ ان کی نوازش کا میں شکریہ ادا کرتا ہوں۔

تاریخ ہند میں مغلوں کے دورِ آخر سے متعلقہ کتب کے حصول میں ایک درویش صفت انسان نے میری بہت مدد کی۔ لاہور شہر میں کم یاب کتابوں کی تلاش میں اس شخص کو میں نے جب بھی پکارا اس نے اپنے گراں قدر ذخیرے کے دروازے مجھ پر کھول دیے اور یوں مشکل الحصول تحقیقی ماخذوں تک میری رسائی آسان بنا دی...... یہ درویش پروفیسر محمد اقبال مجدّدی ہے۔ موصوف کی کرم فرمائیوں کے لیے میں از بس ممنون ہوں۔ اس کا شکریہ خصوصی طور پر واجب ہے۔ ان مہربانوں کے ساتھ ساتھ ابھی مجھے کچھ اور حضرات کے نام بھی یاد آ رہے ہیں۔ ڈاکٹر مبارک علی نے مجھے جان ایف۔ رچرڈز (John F. Richards) کی کتاب "Power, Administration in Mughal India" مہیا کی تھی۔ ڈاکٹر معین الدین عقیل نے "دکن کا اسلامی عہد" کی عکسی نقل میری درخواست پر

توکیو سے بھجوائی تھی۔ شعبہ اردو گورنمنٹ کالج لاہور کے استاد ثاقف نفیس نے "کاشف الحقائق" کے اولین نسخہ کی عکسی نقل بنانے کے لیے انجمن ترقی اردو کراچی کے کتب خانۂ خاص کی نقل دی تھی۔ ان سب دوستوں کا ممنون ہوں۔

اوساکا میں میرے پاس "حضرت نوشہ گنج بخش" کے متنازعہ فیہ کلام کے بارے میں معلومات تسلی بخش نہیں تھیں۔ میں نے اس مسئلہ پر وضاحت کے لیے اپنے کالج کے ہم جماعت اور کرم گستر حضرت ڈاکٹر گوہر نوشاہی کی خدمت میں ایک عریضہ ارسال کیا تھا۔ انہوں نے اپنی طرف سے ایک مفصل مکتوب اس مسئلہ پر روشنی ڈالنے کے لیے بھیجا تھا۔ ان کی اس کرم گستری کا بھی شکریہ ادا کرتا ہوں۔

آخر میں ابھی کچھ اور مہربان اور مشفق ہستیوں کا شکریہ ادا کرنا مجھ پر واجب ہے۔ یہ وہ بزرگ ہیں جنہوں نے ابتدا ہی سے علم و ادب کے میدان میں ہمیشہ میری پر خلوص رہنمائی کی۔ ان کی شفقتوں اور محبتوں کے سائے میں مرے اندر ادب کا ذوق و شوق پیدا ہوا۔ تحقیق اور تنقید کی دنیا میں ان کی عالمانہ رہنمائی میں میں نے مقدور بھر جو کوششیں کیں ان کا ایک نتیجہ اردو ادب کی یہ تاریخ ہے۔ جو ہستیاں اب اس جہانِ رنگ و بو سے رخصت ہو گئی ہیں، خدا ان سب کو غریق رحمت کرے، ان کے درجات بلند کرے اور انہیں اپنے کرم سے سرفراز کرے اور جو ہستیاں حیات ہیں میں ان کے لیے سراپا دعا گو ہوں۔ پروفیسر حمید احمد خاں، پروفیسر علم الدین سالک، ڈاکٹر سید عبداللہ، ڈاکٹر عبادت بریلوی، ڈاکٹر وحید قریشی، ڈاکٹر محمد صادق اور پروفیسر سجاد باقر رضوی ان ہی کرم فرما ہستیوں میں تھے۔

اب مجھے ایک ایسے فرد کا بھی شکریہ ادا کرنا ہے جو اب اس دنیا میں نہیں ہے۔ میری مراد اعجاز احمد سے ہے جو سنگ میل پبلی کیشنز کا بنیادی ستون تھا۔ اعجاز احمد اردو ادب کی اس تاریخ میں گہری دلچسپی لیتا تھا۔ ہر بار جب میں جاپان سے پاکستان آتا تو وہ سب سے پہلے اس کتاب کے بارے میں مجھ سے دریافت کرتا "ڈاکٹر صاحب تاریخ کہاں تک پہنچ گئی ہے، کتنا وقت اور لگے گا؟" افسوس وہ اس کتاب کی اشاعت کا انتظار نہ کر سکا۔ جولائی ۲۰۰۱ء کی ایک رات میں وہ بالکل اچانک طور پر اس دنیا سے رخصت ہو گیا۔ خداوند کریم اس کی روح پر بہت مہربان ہو۔ مجھے نیاز احمد اور افضال احمد کا بھی شکریہ ادا کرنا ہے۔ یہ کتاب ان کی خصوصی توجہ سے شائع ہو رہی ہے۔ اشاعتی مراحل میں ان کے تعاون کا شکریہ ادا کرنا ضروری سمجھتا ہوں۔

شعبۂ اردو
اوساکا یونیورسٹی آف فارن سٹڈیز
منوسٹی، اوساکا ۵۶۲ جاپان
۲۸۔ نومبر ۲۰۰۱ء

تبسم کاشمیری

باب نمبرا

زبان کا ابتدائیہ - پنجاب اور زبان کے ابتدائی نقش کا تصور- نقل لسان کے دو مراحل

۱۰۰۰ء کے آس پاس ہندوستان کے لسانی نقشہ کا جائزہ لیں تو معلوم ہوگا کہ پانچویں صدی عیسوی کے لگ بھگ قدیم پراکرتوں کا دور ختم ہو چکا تھا۔ ان پراکرتوں سے وجود میں آنے والی اَپ بھرنشاؤں یعنی شورسینی، ماگدھی، اردھ ماگدھی، مہاراشٹری اور پشاوچی کا زمانہ تیزی سے گزر رہا تھا۔ سنیتی کمار چیٹرجی (Suniti Kumar Chatterji) کے بہ قول شمالی ہند میں ترکی فتوحات سے عین قبل کچھ صدیوں تک مغربی اپ بھرنش کا استعمال عام تھا۔ دسویں سے بارھویں صدی تک بھی مغربی اپ بھرنش کا ڈنکا بج رہا تھا۔ ادبی زبان کے ساتھ ساتھ یہ ابلاغ اور ترسیل کی زبان بھی تھی۔ مستقبل میں ہند آریائی زبانوں کا ایک نیا دور شروع ہونے والا تھا۔ اردو کے حوالے سے اس نئے دور کا آغاز پنجاب میں مسلمانوں کی نئی حکومت قائم ہونے سے شروع ہوتا ہے۔

اس لسانی منظر میں شمالی ہند کی سیاست میں ایک بڑی تبدیلی آتی ہے جس سے مستقبل کا ہندوستان کئی صدیوں تک تہذیبی، فکری، تمدنی، لسانی اور سیاسی سطح پر مسلسل متاثر ہوتا رہتا ہے۔ ہمارا اشارہ ۱۰۲۱ء کی طرف ہے جب پنجاب غزنوی سلطنت کا ایک حصہ بن جاتا ہے جس سے شمالی ہند باقاعدہ طور پر ایک نئے تہذیبی تجربہ کے دور سے گزرتا ہے۔ یہاں عربی، فارسی اور ترکی بولنے والی سپاہ کا مرکز بن جاتا ہے۔ غزنی سے علما، فضلا، شعرا اور صناعوں کی جماعتیں لاہور میں پہنچنے لگتی ہیں۔ تاجروں اور سرکاری عمال کے گروہ اپنے فرائض منصبی میں مصروف ہو جاتے ہیں۔ ۱۰۲۱ء سے فتح دلی (۱۱۹۳ء) تک پنجاب جس معاشرتی عمل سے گزرتا ہے اس کا تجزیہ دل چسپ ہے۔ نئے آبادکاروں کی سماجی ضروریات سے یہاں زندگی کا ایک معاشرتی اسلوب شروع ہونے لگتا ہے۔ اس نئے سماجی عمل کی وضاحت کرتے ہوئے عبدالقادر سروری کہتے ہیں:

> "یہ بات یاد رکھنی چاہیے کہ کوئی زبان نشوونما کے خواہ کتنے ہی ابتدائی مرحلے میں کیوں نہ ہو، تنہا الفاظ کی حالت میں نہیں رہتی۔ بلکہ جملے مربوط خیال اور تصور کے اظہار کے ذریعے اس کے لیے ضروری ہوتے ہیں۔ زبانوں کی نشوونما میں یہ ہوتا ہے کہ جب دو نسل کے لوگ جو الگ الگ زبانیں کبھی بولتے ہوں، معاشی یا سیاسی اسباب کی بنا پر ایک دوسرے کے ساتھ

رہنے سہنے پر مجبور ہو جاتے ہیں تو ایک نئی زبان نشو و نما پانے لگتی ہے اس کے اجزا دونوں کی زبانوں سے ترکیب پاتے ہیں۔ یہ نہیں ہوتا کہ کسی سمجھوتے کے ذریعے سے کچھ لفظ ایک زبان کے اور کچھ لفظ دوسری زبان کے لے کر مطلب پورا کیا جائے بلکہ الفاظ اور قواعد کے روپ میں یہ ترکیب عمل میں آتی ہے ایک زبان جو کسی حیثیت سے برتر زبان ہوتی ہے' اساس بن جاتی ہے اور فطری انتخاب اور بقائے موزوں کے عمل کے مطابق زبان تشکیل پانے لگتی ہے۔

ایک اور بات یہ بھی ہوتی ہے کہ اجنبی زبان بولنے والے جب کسی نئے ملک میں بڑی تعداد میں جا کر آباد ہو جاتے ہیں تو وہ مقامی زبانوں میں سے کسی ایک زبان کو جو ان سے قریب ترین اور سہولت بخش ہوتی ہے اختیار کر لیتے ہیں۔ عرب جب ایران گئے تو انہوں نے یہی کیا۔ صوبہ فارس کی زبان کو انہوں نے اختیار کیا جس کی وجہ سے اس زبان کا ارتقا دوسری زبانون کے مقابلے میں عمل میں آیا۔ اردو زبان کی صورت میں بھی یہی ہوا۔ باہر سے آنے والے اور نو آباد کار ترکوں، ایرانیوں اور عربوں نے ہندوستان کو اپنا وطن بنا لیا تھا۔ اکثروں نے یہیں شادی بیاہ بھی کیا تھا۔ اس لیے فطرتاً یہیں کی زبان ان کے گھر کی اور رفتہ رفتہ کاروباری زبان بن گئی۔ "[۲]

غزنوی عہد کے پنجاب کی زبان لاہوری (پنجابی) تھی جو پورے علاقے کا ذریعۂ اظہار تھی۔ اس زبان پر ایرانی فتوحات اور حملوں کے بعد نئے لسانی اثرات مزید بڑھنے لگے تھے اور جب ۱۰۲۱ء میں غزنوی دور میں لاہور مرکز قرار پایا تو یہ اثرات مزید گہرے ہوتے ہوئے ایک نیا لسانی عمل ظاہر کرنے لگے۔ ترکی، عربی، فارسی، پنجابی اور مقامی اپ بھرنش کے باہمی ملاپ سے زبان کا ایک ایسا اسلوب تیار ہونے لگا جو مقامی آبادی اور نئے آباد کاروں کے لیے نیا ذریعۂ اظہار بنتا گیا۔ یہ سماجی ضروریات کو پورا کرنے والا ذریعۂ اظہار تھا۔ اس کی ابتدائی ساخت میں طویل مدت صرف ہوئی۔ پنجاب پر غزنوی حکومت کے قیام ۱۰۲۱ء سے لے کر دلی کی فتح ۱۱۹۳ء تک یہ عمل برابر جاری رہا۔

پنجاب کی غزنوی ریاست کا خاتمہ ۱۱۸۶ء میں ہوتا ہے اور اسی زمانے سے یہاں غوری عہد شروع ہو جاتا ہے۔ پنجاب میں مسلم حکومت کے استحکام کے بعد غوری نئی فتوحات کا سلسلہ شروع کرتے ہیں۔ غزنوی عہد نے پنجاب میں مسلمانوں کو ایک مستقل اور قوی سیاسی طاقت ثابت کر دیا تھا اور یہ علاقہ اب اتنا مضبوط ہو چکا تھا کہ شہاب الدین غوری کے قدم دلی کی طرف بڑھنے کا خواب دیکھتے ہیں۔ ۱۱۹۲ء میں ترائن کی جنگ میں پرتھوی راج' غوری کے ہاتھوں شکست کھا جاتا ہے اور یوں شمالی ہند میں راجپوت طاقت بکھرنے کے بعد اگلے برس غوری کا نمائندہ سردار قطب الدین ایبک دلی فتح کر کے اپنے آقا کا خواب پورا کر دیتا ہے۔ ۱۰۲۱ء کا سن اردو زبان کی تاریخ میں اہم سمجھا جاتا ہے کہ اس سے پنجاب میں غزنوی حکومت کا آغاز ہوتا ہے اور اس سے مسلمانوں اور مقامی لوگوں کی زبانوں کا اختلاط شروع ہو جاتا ہے۔ یہ اختلاط ایک سو پینسٹھ برس کے لگ بھگ جاری رہتا ہے۔ اس کے بعد ۱۱۹۳ء کا سن بے حد اہم قرار دیا جاتا ہے کہ اس سن میں ایک طویل عہد کے لسانی اختلاط کے بعد نئی زبان کا ابتدائی ہیولیٰ دلی کی جانب چل پڑتا

ہے۔ ہم اسے نقلِ لسان کا پہلا مرحلہ قرار دیتے ہیں۔ نقلِ لسان میں وہ زبان دلی روانہ ہوتی ہے جو اس علاقہ میں باہمی ملاپ سے ذریعۂ اظہار کی ابتدائی صورت اختیار کر چکی تھی۔ بقول پروفیسر محمود شیرانی:

"قطب الدین ایبک کے ساتھ جو لوگ ہجرت کر کے دہلی آ گئے ہیں، اگر چہ یوں تو ان میں مختلف اقوام شامل تھیں مثلاً ترک (جو بڑے عہدوں پر ممتاز تھے)، خراسانی جو مناصب دیوانی پر سرفراز تھے، خلجی، افغان اور پنجابی۔ لیکن ان میں زیادہ تعداد موخر الذکر کی تھی جو فوجی اور دیوانی خدمات کے علاوہ زندگی کے اور پیشوں اور شعبوں پر بھی متصرف تھے۔ اس سے قبل اشارہ کیا جا چکا ہے کہ سندھ میں مسلمانوں اور ہندوؤں کے اختلاط سے اگر کوئی نئی زبان نہیں بنی تھی تو غزنوی دور میں جو ایک سو ستر سال پر حاوی ہے، ایسی مخلوط یا بین الاقوامی زبان ظہور پذیر ہو سکتی ہے اور چونکہ پنجاب میں بنی ہے، اس لیے ضروری ہے کہ وہ یا تو موجودہ پنجابی کے مماثل ہو یا اس کی قریبی رشتہ دار ہو۔ بہر حال قطب الدین کے فوجی اور دیگر متوسلین پنجاب سے کوئی ایسی زبان اپنے ہمراہ لے کر روانہ ہوتے ہیں جس میں خود مسلمان قومیں ایک دوسرے سے تکلم کر سکیں اور ساتھ ہی ہندو اقوام بھی اس کو سمجھ سکیں اور جس کو قیامِ پنجاب کے زمانے میں وہ بولتے رہے ہیں۔"[۳]

شیرانی کا یہ خیال ہے کہ اردو، دہلی کی قدیم زبان نہیں ہے بلکہ وہ مسلمانوں کے ساتھ دہلی جاتی ہے اور چوں کہ مسلمان پنجاب سے ہجرت کر کے جاتے ہیں اس لیے ضروری ہے کہ وہ پنجاب سے کوئی زبان اپنے ساتھ لے گئے ہوں۔[۴] ڈاکٹر زور بھی اسی خیال کو پیش کرتے ہیں ان کا کہنا ہے کہ زبان ہندوستانی (اردو) کا ارتقا پنجاب ہی سے شروع ہو چکا تھا[۵] مگر اس نقطۂ نظر کے ساتھ ساتھ ان کی ایک رائے یہ بھی ہے کہ اردو کے ماخذوں میں وہ زبان بھی شامل ہو سکتی ہے جو فتح دلی (۱۱۹۳ء) کے وقت دلی کے اردگرد اور دوابہ گنگ و جمن میں بولی جا رہی تھی۔ ڈاکٹر زور کا اشارہ مغربی اپ بھرنش کی طرف ہے:

"اردو کا سنگِ بنیاد دراصل مسلمانوں کی فتح دہلی سے بہت پہلے رکھا جا چکا تھا۔ یہ اور بات ہے کہ اس نے اس وقت تک ایک مستقل زبان کی حیثیت نہیں حاصل کی جب تک مسلمانوں نے اس شہر کو اپنا پایہ تخت نہ بنالیا۔"

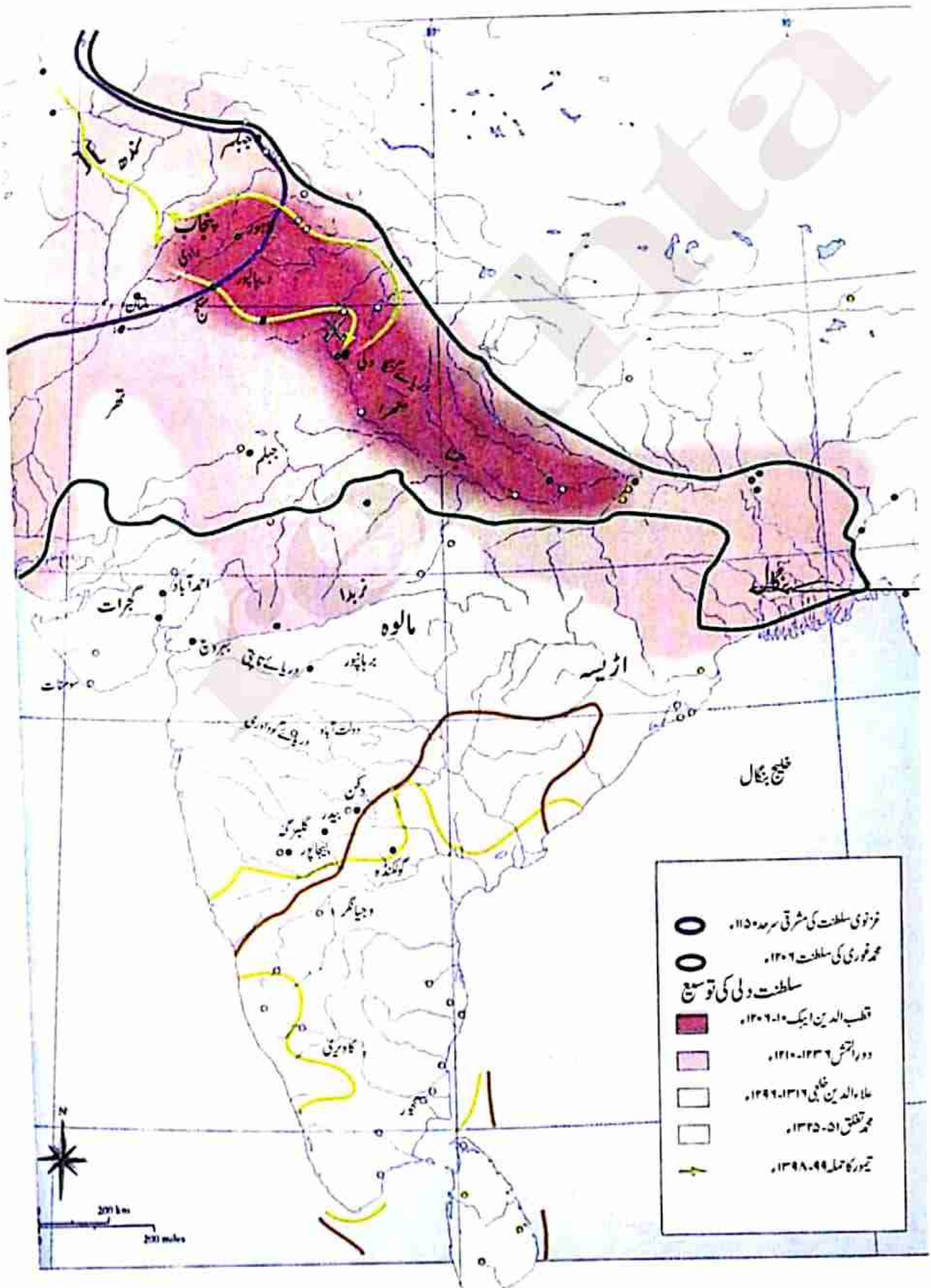
"اردو اس زبان سے مشتق ہے جو بالعموم نئے ہند آریائی دور میں اس حصۂ ملک میں بولی جاتی تھی جس میں ایک طرف عہدِ حاضر کا شمال مغربی سرحدی صوبہ ہے اور دوسری طرف الہ آباد۔ اگر یہ کہا جائے تو صحیح ہے کہ اردو اس زبان پر مبنی ہے جو پنجاب میں بارھویں صدی عیسوی میں بولی جاتی تھی۔ مگر اس سے یہ تو ثابت نہیں ہوتا کہ وہ اس زبان پر مبنی نہیں ہے جو اس وقت دہلی کے اطراف اور دوابہ گنگ و جمن میں بولی جاتی تھی۔ کیوں کہ ہند آریائی دور کے آغاز کے وقت پنجاب کی اور دہلی کے نواح کی زبانوں میں بہت کم فرق تھا۔"[۶]

سنیتی کمار چیٹر جی کے نظریے میں ڈاکٹر زور کی مطابقت ملتی ہے۔ وہ اس خیال کی تائید کرتے ہیں کہ "
میں فتح دلی کے بعد جس نئی بولی کا سلسلہ شروع ہوا اس کی بنیاد پنجابی اور مغربی اتر پردیش کی مغربی اپ بھرنش پر تھی

تاریخ کے سفر میں اب ہم اس مقام پر آجاتے ہیں جہاں شمالی ہند میں ایک اور تبدیلی واقع ہوتی۔
۱۲۰۶ء میں قطب الدین ایبک اپنی بادشاہت کا اعلان دلی میں کرتا ہے اور خاندان غلاماں کا آغاز ہو جاتا ہے۔ا
صورت یہ بنتی ہے کہ مرکزِ سلطنت دلی قرار دیا جاتا ہے اور یہ شہر ہندوستان کی تہذیب و ثقافت اور زبان کا نیا مرکز
جاتا ہے۔اس کے ساتھ ہی لاہور کو ثانوی حیثیت حاصل ہو جاتی ہے۔ مگر لاہور سے ہجرت کر کے دلی جانے و
کثیر آبادی یہ دستور اپنا کردار ادا کرتی ہے۔ یہاں کے لوگ اپنے ساتھ جو تہذیبی، عسکری اور انتظامی تجربہ لائے
اس کی بنیاد پر وہ دلی میں اہمیت کے حامل رہتے ہیں اور زبان کا وہ ابتدائی ہیولیٰ جو ان کے ہم رکاب آیا تھا اب ایک
لسانی عمل میں ڈھلنے لگتا ہے اور مستقبل کی اردو زبان وجود میں آنے کے لیے تیار ہونے لگتی ہے۔ چیٹر جی نے اس
بات کی طرف اشارہ کیا ہے کہ فاتحین کے جلو میں دلی آنے والے لوگوں کی بولی، جو دلی کے شمال اور شمال مغربی
اضلاع کی بولیوں سے بہت سی چیزوں میں مطابقت رکھتی تھی نمونہ بن گئی اور اسی سے اس نئی کاروباری زبان کی ممتاز
خصوصیات فراہم ہوئیں جو اس نئے دارالسلطنت میں وجود پذیر ہوئی تھی اور جس کو وسطی علاقہ (ہندوستان) کے
لوگ ہندیائے ہوئے ترکی، ایرانی اور مسلم پنجابی جن کی نئے آنے والوں میں بڑی تعداد تھی سبھی بولتے تھے۔[۸] یہ
بات تاریخی حقیقت کے طور پر مسلمہ ہے کہ اردو زبان کے لسانی لاشعور میں پنجابی کی گونج آج بھی موجود ہے۔ یہ
گونج سلاطین کے دہلوی دور میں بھی سنی جاسکتی ہے اور اس کے بعد دکن کے میدانوں میں بھی دکنی کی شکل میں اس
گونج کو ہم برابر سنتے رہتے ہیں۔ اس لیے یہ کہنا ایک تاریخی حقیقت ہے کہ اردو کا آغاز پنجاب ہی سے شروع ہو چکا تھا
لیکن اس کے ثانوی مدارج دوآبہ، گجرات اور دکن میں تکمیل کو پہنچے۔ دہلی میں یہ زبان ڈیڑھ سو سال تک رہنے کے
بعد گجرات اور دکن کا رخ کرتی ہے۔[۹]

۱۱۹۳ء میں لاہور سے نقل لسان کی جو کارروائی ہوئی تھی وہ آنے والے ادوار میں دلی کے اندر مقامی اور
نواحی علاقے کی زبانوں سے لسانی عمل اور ردِ عمل کی منزلوں سے گزرتی رہتی ہے۔ لاہور سے دارالسلطنت دلی پہنچنے
والا زبان کا ابتدائی ہیولیٰ آہستہ آہستہ اپنی شکل و صورت ابھارنے لگتا ہے۔ مقامی زبانوں کے قریبی اثرات سے اس کی
شکل و صورت بدلنے لگتی ہے۔ مگر موجودہ زمانے میں یہ بتانا مشکل ہے کہ کس ٹھیک وقت سے پنجاب کی اور
نواحِ دہلی کی زبان میں فرق پیدا ہونے لگا۔[۱۰]

۱۱۹۳ء کے بعد سلاطین کے دور میں اردو زبان دلی کے اندر اپنی نئی لسانی تشکیل کے ابتدائی دور سے
گزرتی ہے اور رفتہ رفتہ زبان اس قابل ہو جاتی ہے کہ اس کا ابتدائی ادب بھی تخلیق ہونے لگتا ہے۔ اس سلسلے میں
امیر خسروؔ کی مثال پیش کی جاسکتی ہے۔ خسروؔ کی شکل میں زبانِ دہلوی کی ابتدائی نمود کا نمونہ دستیاب ہوتا ہے۔

اردو زبان کے بارے میں ایک بات ذہن میں رہنی چاہیے کہ اس زبان کی ابتدا، تشکیل اور ارتقا میں فوجی
مہمات کا گہرا دخل ہے۔ اس زبان کا لسانی سفر ان فوجی مہمات کے زیر سایہ طے ہوتا رہا ہے۔ تاریخ کے صفحات پر

Source: Historical Atlas of Asia

نظر دوڑائیں تو قطب الدین ایبک کی فتح دلی کے بعد پنجاب سے سپاہیوں کا ایک بڑا لشکر دلی میں اس دور میں داخل ہوتا ہے۔ جب خسرو خلجی خاندان کے تمام افراد اور سلطان مبارک شاہ خلجی کو اپریل ۱۳۲۱ء میں قتل کر کے دلی کی بادشاہت پر قبضہ کر لیتا ہے۔[۱۱] اس کے چند ماہ ہی بعد پنجاب کا حاکم غازی ملک خلجی خاندان کی تباہی کا بدلہ لینے کے لیے خسرو پر حملہ آور ہوتا ہے اور اسے شکست دیتا ہے۔ اگست ۱۳۲۱ء میں امرا کی فرمائش پر ملکی خلا کو پر کرنے کے لیے دلی کے تخت پر بیٹھتا ہے اور تاریخ میں غیاث الدین تغلق کے نام سے مشہور ہوتا ہے۔[۱۲] اس تاریخی واقعہ کے بارے میں پروفیسر محمود شیرانی اس طرح سے روشنی ڈالتے ہیں:

> "جب خسرو نمک حرام نے غداری کر کے خلجی خاندان کے تمام افراد کو قتل کر دیا اور خود تخت دہلی پر قابض ہو گیا، غازی ملک کی رگ حمیت حرکت میں آئی۔ وہ ایک بڑی فوج کے ساتھ دہلی کی طرف بڑھا اور خسرو نمک حرام سے اپنے آقاؤں کے خون کا بدلہ لے کر عام خواہش کے مطابق ۷۲۸ھ میں بادشاہ ہندوستان بن گیا اور غیاث الدین تغلق کے نام سے تاریخ میں مشہور ہوا۔ یہ اس کے افعال شریفہ کا انعام تھا کہ غازی کو تخت ہندوستان مل گیا۔ لیکن ہمارے لیے سب سے زیادہ دل چسپی کا امر یہ ہے کہ غیاث الدین پنجابیوں کے لشکر کے ساتھ دہلی میں داخل ہوتا ہے جس نے وہاں آباد ہو کر دہلی کی زبان پر بے حد اثر ڈالا ہو گا اور دہلی کے کوچہ و بازار میں ہر طرف پنجابی اور پنجابی بولنے والے نظر آتے ہوں گے۔ جب نارمنوں کی فتح نے انگریزی زبان پر ایک نہ مٹنے والا اثر ڈالا اور ہمیشہ کے لیے اس کی رفتار کو بدل دیا تو ہم اندازہ لگا سکتے ہیں کہ دہلی پر ان پنجابیوں نے کس قدر اثر ڈالا ہو گا جو دیپال پور سے اٹھ کر دہلی آباد ہونے کے لیے آ گئے تھے۔ اگرچہ دہلی کے مسلمان اس سے پیشتر بھی کوئی ایسی ہی زبان بول رہے تھے، جو اِن دیپال پوریوں کی زبان کے بہت قریب تھی۔"[۱۳]

یہ زبان فوجی مہمات ہی کے نتیجہ میں نقل لسانی پر مجبور ہوئی اور لاہور سے دلی پہنچی۔ اس کے بعد بھی ہم دیکھتے ہیں کہ عہدِ سلاطین کی فوجی مہمات کے نتیجہ میں یہ زبان شمال سے جنوب کی سمت سفر طے کرتی ہے۔ سلطانی دور میں جنوب کی طرف مہمات کا آغاز عہدِ خلجی میں ہوتا ہے۔

دکن میں اردو زبان و ادب کی نمو و ارتقا کا تعلق بالواسطہ طور پر برصغیر کے ان سیاسی حالات سے وابستہ ہے جو تیرھویں صدی میں اس سر زمین پر پیدا ہو رہے تھے۔ تیرھویں صدی کے آخر میں دکن کے بارے میں شمالی ہند کے توسیع پسندانہ عزائم کا بھرپور طور پر آغاز ہوا۔ نتیجتاً محاربات و معارک کا ایک نتیجہ خیز سلسلہ شروع ہو گیا۔ شمالی ہند اور دکن کے درمیان پہلے محاربے کی داستان کچھ اس طرح سے شروع ہوتی ہے:

۱۲۹۰ء میں دلی کے تخت سے سلاطین شمسی کا آخری وارث رخصت ہوا اور جلال الدین فیروز شاہ خلجی تخت سلطنت پر جلوہ افروز ہوا۔ اس وقت سلطان کی عمر ستر سال کی ہو چکی تھی۔

جلال الدین خلجی کا بھتیجا اور داماد علاء الدین خلجی کڑہ کا صوبہ دار تھا۔ وہ اعلیٰ درجے کا منتظم، بے حد شجاع و

جرأت مند انسان تھا اور ساتھ ہی ساتھ ازبس طالع آزما نوجوان تھا۔ اس کی ایک نظر بادشاہ کے بڑھاپے پر تھی اور دوسری نظر تختِ سلطنت پر۔ وہ سلطان کے انتقال تک تخت کا انتظار کرنے کے لیے تیار نہ تھا۔ اس لیے ابتدائی طور پر منصوبہ بندی کرنے لگا۔ علاء الدین بہ خوبی جانتا تھا کہ دلی کے تخت تک پہنچنے کے لیے اسے فوج اور پیسے کی ضرورت ہے۔ ان ہی ایام میں اسے دکن کے علاقے دیوگیری کے تمول اور مال و دولت سے لدے ہوئے شاہی خزانوں کی خبر ملی۔ یہ وہ خزانے تھے جو صدیوں سے دیوگیری کے شاہی خاندان کی وراثت چلے آرہے تھے۔ تختِ دلی تک پہنچنے کی عجلت کشاں کشاں علاء الدین کو دکن کے اس سب سے خوش حال علاقے میں لے گئی۔ دکن پر حملہ کی یہ واردات جلال الدین خلجی سے پوشیدہ رکھی گئی۔ ۱۲۹۶ء میں دیوگیری کی اس مہم میں علاء الدین کو کام یابی نصیب ہوئی اور وہ دیوگیری کے خزانوں کو سمیٹ کر لوٹ آیا۔

جلال الدین خلجی اس فتح سے بے حد متاثر ہوا اور علاء الدین کو مبارک باد دینے کے لیے کڑہ کی طرف آیا جہاں اسے علاء الدین کی طالع آزمائی اور شقاوتِ قلبی کا شکار ہو کر سفر آخرت اختیار کرنا پڑا۔

ضیاء الدین برنی دیوگیر کی دولت کا تذکرہ کرتے ہوئے لکھتے ہیں:

> ''دیوگیر سونے، چاندی، جواہرات، موتیوں اور دیگر نفیس چیزوں سے بھرا ہوا تھا''۔۔۔ ''سلطان علاء الدین دیوگیر سے اس قدر سونا، چاندی، جواہرات، موتی، نفیس اشیا، ریشم اور پتولہ (ریشم سے بنا ہوا کپڑا) ساتھ لایا کہ اگرچہ اب دو قرن سے زیادہ مدت اس کو گزر چکی ہے اور بادشاہوں کے عہد میں یہ تحویل اور تبدیلی کے موقع پر بہت زیادہ روپیہ خرچ ہوا ہے۔ پھر بھی ابھی تک سلطان علاء الدین کے لائے ہوئے جواہرات، موتی اور روپیہ خزانے میں موجود ہے۔''[۱۴]

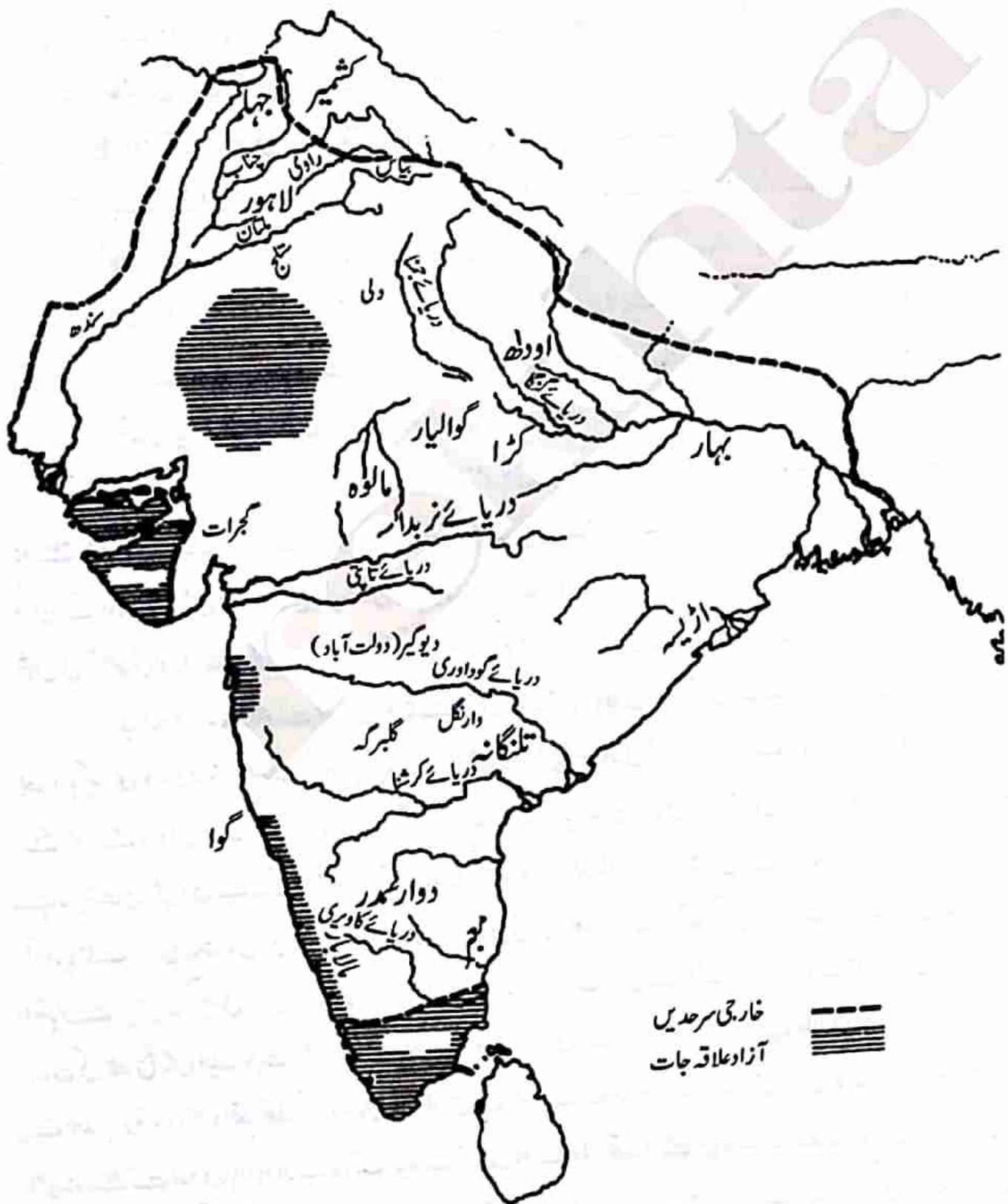
اس میں شک نہیں کہ دیوگیر کی دولت سے وہ تخت دلی تک پہنچ گیا اور ہندوستان میں ایک نئے بادشاہ کے نام کا اضافہ ہوا۔ مگر زبان کی تاریخ میں دیوگیر کی فتح ایک نئے لسانی مستقبل سے وابستہ ہوگئی۔ تاریخ کے اوراق پر پہلی بار دکن کے لوگوں نے شمال کے نئے لوگوں کی زبان سنی۔ اس وقت یہ کون جانتا تھا کہ یہ ہی سیال سی زبان آئندہ صدیوں میں اس خطہ کی نہایت اہم زبان بن کر ابھرے گی اور یہیں کے لوگ اس کے سرپرست اور مربی ہوں گے۔

علاء الدین کو فتوحات کا جنون تھا۔ ۱۳۰۸ء سے ۱۳۱۴ء تک اس کا سپہ سالار ملک کافور دکنی مہمات میں مسلسل مصروف رہا۔ اس کا مشن دیوگیر کو دوبارہ فتح کرنا تھا کیوں کہ راجا باج گزار نہ رہا تھا۔ ان مہمات میں ملک کافور کے سپاہی دیوگیر کو روندتے ہوئے وارنگل، دوار سمدر، معبر اور رامیشورم تک جا پہنچے۔ اور یوں شمالی ہند کی زبان بولنے والے عام سپاہی دکن کے طول و عرض میں سفر کرتے گئے:

> ''علاء الدین اور ملک کافور کی دکن اور جنوب پر فوج کشی اور فتوحات نے قدیم مرہٹی، تلگو، کنڑی، تامل اور ملیالم بولنے والے لوگوں کی سرزمین میں شمال کی ایک نوخیز زبان کی اشاعت کے لیے راستہ کھول دیا۔ شمال سے جو فوجیں تازہ دم آتیں، وہ زیادہ تر ہندوستانیوں

افغانوں اور ترکوں پر مشتمل ہوتی تھیں۔ یہ لوگ دہلی اور اس کے اطراف میں رہتے ہوئے، اس زبان کو اختیار کر چکے تھے جو ان علاقوں میں تشکیل پا رہی تھی۔ اور جب وہ دکن اور جنوبی ہند آئے تو اسی زبان کو اپنے ساتھ لائے۔ پھر ان کے پیچھے، بہت سے تاجر، عہدہ دار اور ان کے خاندان آئے۔ اور سب سے اہم وہ صوفی آئے جن کے آنے کا مقصد جنوب میں اشاعتِ اسلام تھا۔ یہ صوفی زیادہ تر ملتان، لاہور، دہلی وغیرہ سے آئے تھے۔ وہ جنوب کی زبانیں نہیں جانتے تھے اور اپنے علاقے کی زبان ہی کو وہ تبلیغ اور ہدایت کے لیے استعمال کرتے تھے۔ ملک کافور نے جنوب میں کئی جگہ بڑی بڑی فوجی چھاؤنیاں قائم کر دی تھیں اور یہ فوجیں بھی اردو کے پرانے روپ کو دکن میں پھیلانے میں بہت معاون ثابت ہوئیں لیکن ان کا اثر تلنگانے کرناٹک اور ملابار تک بہت کم پہنچا۔ وہ رفتہ رفتہ دیوگیر اور خلد آباد اور اس کے بعد بیجاپور تک پھیل گیا اور یہی مقامات ابتدائی اردو ادب کی نشو و نما اور زبان کی تشکیل کا گہوارہ بنے۔"[۱۵]

یہ تھی شمال اور دکن کے درمیان ابتدائی معرکوں کی داستان۔ زبان کے اعتبار سے یہ معرکے نتیجہ خیز تو نہ ہو سکتے تھے مگر ان کے آغاز سے ایک نئے لسانی عمل کے پنپنے کے امکانات ضرور پیدا ہونے لگے۔ چنانچہ جوں جوں دکن کے معاملات میں شمالی ہند کی دل چسپی بڑھی یہ امکانات بھی اسی حوالے سے بڑھتے چلے گئے۔ اور بعد ازاں جب شمال کی عسکری اور انتظامی قوت دکن میں مستقل طور پر قائم ہوئی تو زبان کی افزائش کا ایک نیا دور شروع ہو گیا۔

یہ نیا دور ۱۳۲۷ء سے شروع ہوتا ہے۔ اس زمانہ میں سلطان محمد تغلق نے یہ تاریخی اعلان کیا کہ دلی کے بعد دیوگیر کو دوسرا مرکزِ سلطنت قرار دیا گیا ہے۔ بادشاہ نے فرمان جاری کر دیا کہ دلی کے تمام شہری، عورتیں، مرد، بچے، بوڑھے، جوان سب کے سب دیوگیر منتقل ہو جائیں۔[۱۶] یہ اعلان دلی کی تاریخ میں ایک آشوب کی حیثیت رکھتا ہے۔ پشت پر اہل دلی کے لیے یہ فیصلہ قیامت سے کم نہ تھا مگر قدیم اردو کی تاریخ میں یہ زمانہ بنیادی اہمیت کا حامل قرار پاتا ہے۔ اس زمانہ میں دلی میں بننے والی زبان آبادی کی کثیر تعداد کے ساتھ دکن کی جانب ہجرت کرتی ہے۔ اس اعتبار سے یہ ایک قسم کی لسانی ہجرت کا دور بھی تھا۔ اور یہ ہجرت جس کے پیچھے آنسو بھی تھے اور آہیں بھی، اردو زبان کی تاریخ میں ایک بہت اہم واقعہ کی حیثیت اختیار کر جاتی ہے۔ اردو زبان کے لیے علاء الدین کی جنگی مہمات کے بعد یہ دوسرا اہم واقعہ تھا۔ اردو زبان کی تاریخ کے حوالے سے لاہور کے بعد نقل لسان کا یہ دوسرا مرحلہ تھا اور اس مرحلے سے اردو زبان و ادب کا ایک نیا باب شروع ہونے والا تھا۔ دیکھنے کی بات یہ ہے کہ وہ کون سے عوامل و محرکات تھے جو محمد تغلق کو مجبور کر کے دکن کی سرزمین کی طرف لے گئے۔ اس کی ایک وجہ تو یہ تھی کہ ہندوستان کے مشرق، مغرب اور جنوب میں سلاطین دلی نے وسیع پیمانے پر فتوحات تو حاصل کر لی تھیں مگر ان علاقوں پر مستقل طور پر قبضہ برقرار رکھنا ایک مسئلہ بن گیا تھا۔ دکنی علاقوں کو بالخصوص مستحکم کرنے کی بہت ضرورت تھی مگر اس دور کے ذرائع نقل و حمل بے حد سُست تھے۔ بغاوتوں کی صورت میں متعلقہ علاقوں تک پہنچنے میں بہت وقت صرف ہو جاتا تھا۔ اہم مسائل کو حل کرنے کے لیے سلطان اور علاقائی حاکموں کے درمیان رابطہ قائم کرنے

محمد بن تغلق کی سلطنت ۱۳۳۵ء میں

Source: Historical Atlas of India

میں بھی بہت تاخیر ہو جاتی تھی۔ فاصلہ کی وجہ سے سلطان اپنے صوبہ داروں پر اچھی طرح سے نگاہ بھی نہ رکھ سکتا تھا۔ اس کے علاوہ جب سلطان بغاوتوں کو فرو کرنے یا دیگر معاملات کے لیے دور دراز کے علاقوں کا سفر کرتا تو مرکز سلطنت لمبے لمبے وقفوں کے لیے اس کے بغیر کام کرنے پر مجبور ہوتا تھا۔ یہ صورت حال سلطنت کے لیے اچھی نہ تھی۔ ان حالات میں محمد تغلق نے مرکزِ سلطنت کے بارے میں غور و فکر شروع کیا۔ بہ قول فرشتہ سلطان کا خیال تھا کہ پایۂ تخت کا سلطنت سے وہی تعلق ہونا چاہیے جو دائرے کے خطوط کا مرکز سے ہوتا ہے۔[۱۷] چناں چہ سلطان محمد تغلق نے دیوگیر کا انتخاب اس لیے کیا تھا کہ اس مقام پر رہتے ہوئے وہ پورے ہندوستان پر نسبتاً آسانی سے قابو پا سکتا تھا۔ یہ وہی شہر تھا جسے خسرو نے ۱۳۲۲ء/۷۱۲ھ میں دیکھ کر یہ کہا تھا کہ یہ "جنت" ہے۔ اور اس شہر کی تعریف میں مثنوی "صحیفۃ الاوصاف" تصنیف کی تھی۔

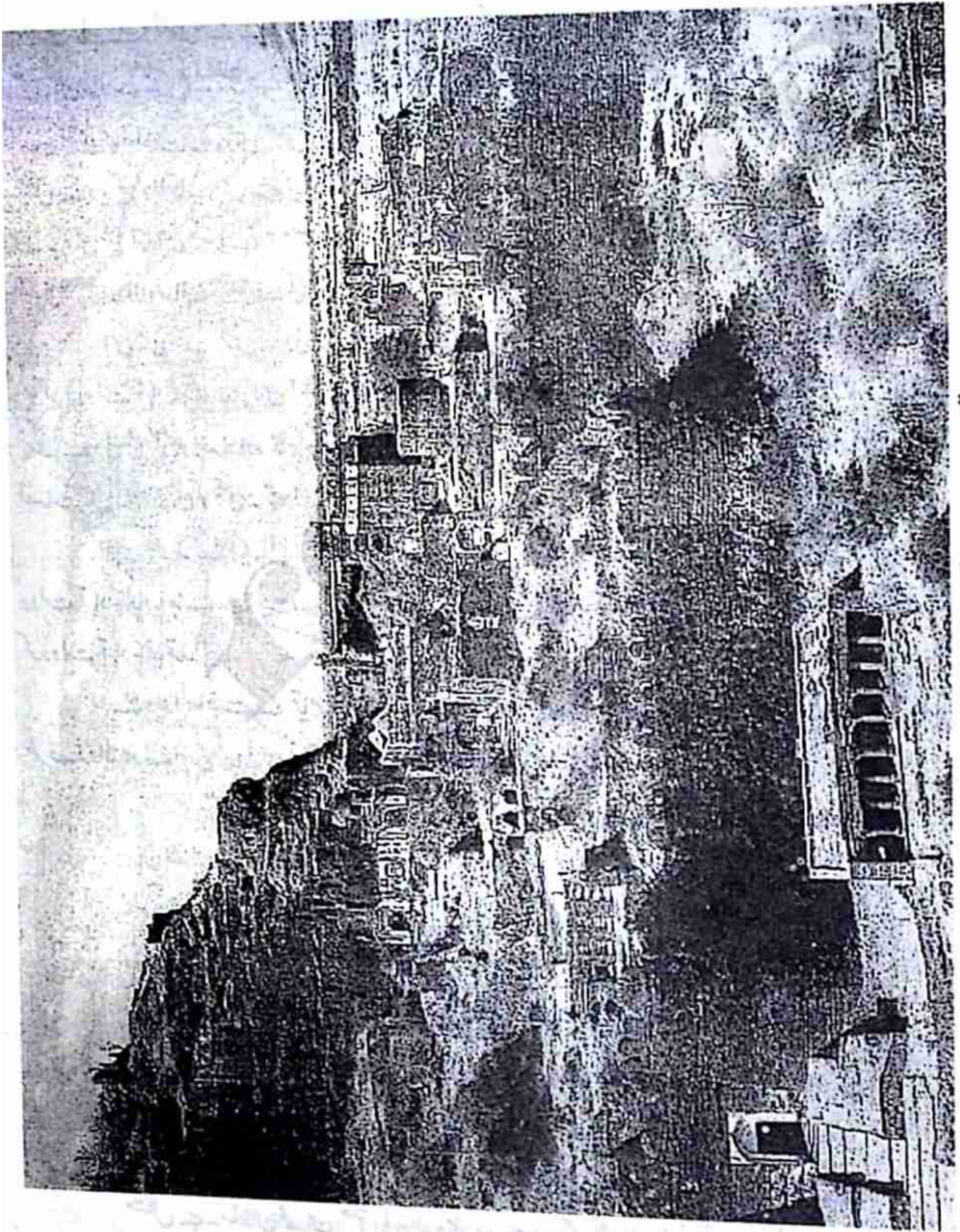
اس میں شک نہیں کہ دلی میں مدتوں سے آباد خاندانوں کو محمد تغلق کے اس فیصلہ نے جڑ سے اکھاڑ کر دیوگیر (دولت آباد) بھجوا دیا۔ اس آشوب کی داستان کا ایک حصہ برنی نے بیان کیا ہے۔ وہ کہتا ہے کہ محمد تغلق کے فیصلہ نے دلی شہر کو جو بغداد اور قاہرہ کا ہم پلہ بن گیا تھا، ویران کر دیا۔ یہاں تک کہ شہر کی آبادی اور ارد گرد کے قصبات میں کتے اور بلی کو بھی نہ چھوڑا۔[۱۸]

ابن بطوطہ نے ایک اندھے کا بھی ذکر کیا ہے۔ جس کے بارے میں بادشاہ کا حکم تھا کہ اسے گھسیٹ کر دولت آباد پہنچا دیا جائے۔ چنانچہ وہ بے چارہ اندھا تغلق کے سپاہیوں کے ساتھ لاٹھی ٹیکتا گرتا پڑتا، ایک ٹانگ گنوا کر دولت آباد پہنچا تھا۔[۱۹]

نئے دارالسلطنت کے قیام سے دلی کے ممتاز علما و فضلا، شعرا اور صوفیوں کے قافلے دولت آباد کی طرف روانہ ہوئے اور یوں دلی اور نواحی آبادی کا کثیر حصہ بادل ناخواستہ ہجرت کر کے دولت آباد جا بسا:

> "ان آنے والوں میں بڑے بڑے صوفی تھے۔ ان میں قطب دکن حضرت شاہ برہان الدین غریب تھے، سید یوسف حسینی عرف سید راجا (شاہ راجو قتال) تھے جو حضرت گیسو دراز کے والد ہیں۔ ان کی حرم محترم بی بی رانی تھیں۔ مشہور فارسی شاعر اور اردو کے اولین شاعر امیر خسرو کے دوست میر حسن سجزی تھے۔ خواجہ حسین، شیخ زین الدین تھے۔ یہ سب اردو بولنے والے تھے اور انہوں نے اپنے آثار بھی چھوڑے۔
>
> حضرت برہان الدین غریب کے ساتھ ان کے مریدین اور معتقدین اور حضرت نظام المشائخ کے بہت سے مریدین کا بڑا مجمع آیا۔ مشہور ہے کہ زہاد کی چودہ سو پالکیاں دولت آباد پہنچی تھیں۔ ان پالکی نشینوں کے ساتھ کتنے اور لوگ آئے ہوں گے۔ اس کا اندازہ بتانا مشکل ہے۔ سلطان محمد بن تغلق کی والدہ مخدومہ جہاں بھی تشریف لائی تھیں۔"[۲۰]

محمد تغلق کے اس فیصلے سے دلی کی تہذیب و ثقافت کے ساتھ ساتھ اردو زبان اپنی ابتدائی صورت میں دکن جا پہنچی تھی۔ اردو کے حوالے سے یہ نقلِ لسان کا بہت بڑا عمل تھا۔ شمالی ہند سے پہلی بار آبادی کا اتنا بڑا حصہ

محمد بن تغلق کے نئے دارالحکومت دولت آباد (دیوگیر) کے آثار

جنوبی ہند میں منتقل ہوا تھا۔ دکن کی سرزمین پر شمالی ہند کی زبان بولنے والی آبادی کی آبادکاری سے ایک نیا لسانی عمل شروع ہوا۔ آہستہ آہستہ سماجی عمل بڑھنے سے دکن کی زبانوں سے "زبان دہلوی" کا میل ملاپ ہوا۔ اور مقامی بولیوں اور زبانوں کے اشتراک سے زبان دہلوی ایک نئی شکل اختیار کرنے لگی اور یہی شکل بعد ازاں "دکنی" کہلائی۔ جو "قدیم اردو" کی ابتدائی شکل ہے۔

دارالسلطنت کی تبدیلی کے بعد ہندوستان کی تاریخ میں ایک اور تاریخ ساز واقعہ محمد تغلق ہی کے دور میں پیش آیا۔ یہ واقعہ 'امیرانِ صدہ' کی بغاوت کا تھا۔ اس بغاوت سے برآمد ہونے والے نتائج نے 'دکنی' کی تخلیق میں نہایت اہم کردار ادا کیا تھا۔ اس واقعہ کے پس منظر کو سمجھنے کے لیے چودھویں صدی کے نصف اول میں دکن کی تاریخ کا سفر طے کرنا ہوگا جس کا ذکر ہم آئندہ بہمنی دور میں کریں گے۔

حوالے

۱- سنیتی کمار چیٹرجی، ہند آریائی اور ہندی، عتیق احمد صدیقی، مترجم: (دلی: ترقی اردو بیورو، ۱۹۸۲ء) ۱۵۸

۲- عبدالقادر سروری، اردو کی ادبی تاریخ (سری نگر: گلشن پبلشرز، ۱۹۸۷ء) ۵۵-۵۴

۳- محمود شیرانی، پنجاب میں اردو (اسلام آباد: مقتدرہ، ۱۹۸۸ء) ۵۸

۴- شیرانی، پنجاب میں اردو، ۸

۵- ڈاکٹر زور، ہندوستانی لسانیات (لاہور: پنجند اکیڈمی، ۱۹۸۷ء) ۸۶

۶- مذکورہ حوالہ، ۸۴

۷- چیٹرجی، ہند آریائی ہندی، ۱۶۲

۸- مذکورہ حوالہ

۹- زور، لسانیات، ۸۵

۱۰- زور، ۸۵

۱۱- فرشتہ، تاریخ فرشتہ، عبدالحی خواجہ، مترجم؛ (لاہور: بک ٹاک ۱۹۹۱ء) جلد اول ۳۹۷

۱۲- فرشتہ، ۴۰۱

۱۳- شیرانی، پنجاب میں اردو، ۶۰

۱۴- ضیاءالدین برنی، تاریخ فیروز شاہی، ڈاکٹر معین الحق، مترجم؛ (لاہور: اردو سائنس بورڈ، ۱۹۹۱ء) ۳۴۰-۳۳۹

۱۵- سروری، ادبی تاریخ، ۷۷-۷۶

۱۶- فرشتہ، جلد اول ۴۱۷

۱۷- فرشتہ، جلد اول ۴۱۶

۱۸- برنی، فیروز شاہی، ۶۷۳

۱۹- ابن بطوطہ، سفرنامہ ابن بطوطہ، مولوی محمد حسین، مترجم؛ (لاہور: تخلیقات، ۱۹۹۶ء) ۱۶۰

۲۰- سروری، ادبی تاریخ، ۸۳-۸۲

باب نمبر ۲

شمالی ہند میں ابتدائی زبان وادب کا جائزہ

مسعود سعد سلمانؔ لاہوری

شمالی ہند میں اردو کے سلسلہ میں ہمیں جس قدیم ترین شاعر کا نام ملتا ہے وہ مسعود سعد سلمانؔ لاہوری ہے۔ وہ غزنوی دور کا شاعر ہے۔ اس کا زمانۂ حیات ۱۱۲۱ء-۱۰۴۸ء ہے۔ محمد عوفی نے "لباب الالباب" میں مسعود سعد سلمان کے عربی، فارسی اور ہندی دیوان کا تذکرہ کیا ہے۔[۱] حسن اتفاق سے اس کے دیوان کا ذکر امیر خسروؔ کے ہاں بھی موجود ہے۔ خسروؔ نے اس کے فارسی دواوین کے ساتھ ہی اس کے دیوان ہندوی کا بھی ذکر کیا ہے۔ خسروؔ نے اس کا تذکرہ ۱۲۹۴ء میں "غرۃ الکمال" میں کیا تھا[۲] جب کہ مسعود سعد سلمانؔ کی وفات کو ایک سو تہتر برس گزر چکے تھے۔ امیر خسروؔ کے بیان میں ایسی کوئی شہادت نظر نہیں آتی کہ اس نے مسعود سعد کا دیوان خود دیکھا تھا۔ غالباً خسروؔ کا ماخذ کوئی دستاویزی روایت ہو گی۔

بہ ہر حال یہ ایک تاریخی روایت ہے کہ مسعود سعد سلمان لاہوری نے "دیوان ہندوی" مرتب کیا تھا۔ مسئلہ صرف یہ ہے کہ خسروؔ نے "ہندوی" سے کیا مراد لیا تھا۔ کیا اس سے مراد پنجابی دیوان تھا؟ یا پنجابی' فارسی 'ترکی اور دیگر مقامی بولیوں کے لسانی اختلاط سے لکھا جانے والا دیوان تھا جسے ہم "قدیم اردو" سے تعبیر کر سکتے ہیں۔ ڈاکٹر گیان چند کا کہنا ہے کہ یہ وہی زبان ہو گی جو گیارھویں صدی عیسوی میں لاہور میں رائج رہی ہو گی یہ زبان نکی اَپ بھرنش اور قدیم پنجابی کے بیچ کی رہی ہو گی۔[۳] لیکن ایک اہم بات جو اس مسئلہ میں نظر آتی ہے وہ یہ ہے کہ پنجاب میں مسلم آباد کاروں نے اپنے تخلیقی وجود کے اظہار کے لیے مقامی بولیوں کو استعمال کرنا شروع کر دیا تھا اور پہلے پہل یہ تجربہ پنجاب کی سرزمین پر ہوا تھا۔

مسعود سعد سلمانؔ لاہوری کی وفات (۱۱۲۱ء-۵۱۵ھ) کے بعد شمالی ہند میں قدیم اردو (ہندوی) کا کوئی سراغ نہیں ملتا۔ طویل مدت تک ادبی منظر نامہ میں کوئی حرکت نظر نہیں آتی۔ ایک مسلسل خاموشی چھائی رہتی ہے۔ یہ دیکھ کر حیرت ہوتی ہے کہ اگر مقامی زبان میں اس قدر استطاعت اور قدرت تھی کہ اس میں مسعود سعد محض اشعار ہی نہیں دیوان تک تخلیق کر سکتا تھا تو پھر اس کے بعد خاموشی کے کیا معنی ہیں؟ قیاس یہی کہتا ہے کہ مسعود

سعد کی روایت کا سلسلہ آگے ضرور چلا ہو گا۔ نئے شعرا منظر پر آئے ہوں گے لیکن ایام کی گردش سے ان کا کلام ہم تک نہ پہنچ سکا۔ ممکن ہے اب بھی کسی گوشۂ گم نامی میں ان شعرا کا کلام پڑا ہو اور کسی محقق کا منتظر ہو اور آنے والے ایام میں یہ کلام دریافت ہو جائے۔

بابا فرید

(۱۱۷۳ء-۱۲۶۶ء)

حضرت بابا فرید گنج شکر، چشتیہ سلسلہ کے صوفیائے کبار میں تھے۔ آپ کی تاریخ پیدائش ۱۱۸۸ء-۵۸۴ھ ہے۔ اردو زبان میں آپ کا ذکرِ خیر ان کی شاعری کے حوالے سے کیا جاتا ہے۔ بابا صاحب کا جو کلام ہم تک پہنچا ہے وہ کئی صدیوں کی زمانی تبدیلیوں کے باعث کچھ کا کچھ ہو چکا ہے۔ اس لیے لسانی طور پر وہ اس قدامت سے محروم ہے کہ جس کی توقع کی جا سکتی ہے۔ ان کے کلام کے بارے میں ایک اختلاف یہ بھی ہے کہ کیا یہ کلام ان کا ہے یا فرید ثانی کا ہے۔ ان مباحث کے لیے ڈاکٹر گیان چند کی تاریخ ادبِ اردو، جلد اول سے رجوع کیا جا سکتا ہے۔ ان کی رائے یہ ہے کہ گرنتھ صاحب میں موجود بعض اشلوک بابا فرید، کے ہو سکتے ہیں مگر وہ کون سے ہیں یہ کہنا مشکل ہے۔

بابا فرید کا کلام صوفیانہ پند و نصائح کا مجموعہ ہے۔ اس میں زندگی سے حاصل ہونے والے تجربات کا نچوڑ ہے۔ جگہ جگہ وہ حیات و کائنات کے بارے میں اپنے مشاہدات کا اظہار کرتے ہیں۔

امیر خسرو

(۱۲۵۳ء-۱۳۲۵ء)

خسرو آگرہ کے ایک چھوٹے سے قصبے پٹیالی میں ۱۲۵۳ء - ۶۵۱ھ میں پیدا ہوئے۔[۲] خسرو کی پیدائش کے وقت ہندوستان کے ماضی اور حال پر نظر دوڑائیے تو غزنوی سپاہیوں کو لاہور میں آباد ہوئے سوا دو سو برس سے زیادہ عرصہ بیت چکا ہے۔ قطب الدین ایبک کے لشکر کو دلی میں داخل ہوئے اکسٹھ برس گزر چکے ہیں اور مسجد قوت الاسلام اور قطب مینار کی تعمیر گزشتہ نصف صدی میں ہو چکی تھی۔

خسرو کے عہد میں ہندوستان کے اندر مسلمانوں کی نئی تہذیب چار بڑے مظاہر میں واضح طور پر نظر آ رہی تھی۔ اس تہذیب کا پہلا بڑا مظہر سلطنتِ دلی کی شکل میں تھا جس کے اقتدار کے سرچشمے سے دیگر مظاہر پروان چڑھ رہے تھے۔ مسجد "قوت الاسلام" اور "قطب مینار" اس نئے تمدن کی ابتدائی علامتیں تھیں جو اس سرزمین پر نمودار ہوئی تھیں اور وحدانیت کے اس تصور کو پیش کر رہی تھیں جو مستقبل میں یہاں فروغ پانے والا تھا۔ اس تہذیب کا تیسرا بڑا مظہر صوفیائے کرام کی خانقاہوں اور درگاہوں کی شکل میں تھا۔ لاہور، پاکپتن، ملتان اور دلی روحانی روشنی کے مراکز بن چکے تھے جہاں سے ہزاروں انسان شب و روز صوفیانہ مسلک کی ہدایات سے فیض یاب ہوتے

تھے۔ان علاقوں میں چشتی اور سہروردی سلسلے کے صوفیا روحانی روشنی کے منابع کی حیثیت رکھتے تھے۔اس تہذیب کے چوتھے مظہر کی نمود اظہار و ابلاغ کی سطح پر ہوئی تھی۔ قطب الدین ایبک کے زمانے میں پنجاب سے ہجرت کرکے دلی جانے والے سپاہی اور سرکاری کارندے اپنے ساتھ زبان کا ایک نیا پودا بھی لائے تھے۔ یہ پودا اب دلی اور اس کے نواحی علاقوں کی زبانوں سے لسانی پیوند کا ثمر لارہا تھا جسے آنے والے ادوار میں اردو کا نام ملنے والا تھا اور اسی لسانی ثمر کی بدولت اردو زبان و ادب میں خسرو کا نام لازوال ہونے والا تھا۔

خسرو کی پیدائش سلطان ناصر الدین محمود کے دور میں ہوئی تھی۔ ان کے بچپن نے غیاث الدین بلبن کی تخت نشینی (۱۲۶۵ء) کا عہد دیکھا تھا۔ان کے والد دلی سلطنت کے معتمد عسکری سالار تھے۔ خسرو ابھی آٹھ برس کے تھے کہ والد کی وفات ہوئی۔ بعدازاں ان کی پرورش ان کے نانا عماد الملک نے کی جو سلطنت دلی کے نہایت اہم رکن سمجھے جاتے تھے۔روایت ہے کہ خسرو کے نانا نومسلم راجپوت تھے۔اس طرح خسرو کی ماں ہندی الاصل خاتون تھی۔ ننھیال کے اس پس منظر کا مستقبل میں خسرو کے تخلیقی عمل، فکرودانش، ہندوستانی تہذیب و ثقافت اور مذاہب کی تفہیم پر گہرا اور دوررس اثر پڑا۔ مسعود سعد سلمان کے بعد وہ پہلے ہندوستانی شاعر تھے جنہوں نے ہندوستان کو ہمدردی اور دلچسپی سے بڑھ کر عشق کی حد تک قبول کیا تھا۔ان کی شخصیت میں ہندی اور وسط ایشیائی تہذیب و ثقافت کا ایک امتزاج پیدا ہو گیا تھا۔ اسی امتزاجی رویے کے تحت انہوں نے مذہب اسلام اور ہندومت میں مشابہتوں اور مفاہمتوں کی راہ تلاش کی۔ عالمانہ سطح پر وہ دونوں مذاہب کے درمیان ممکنہ حد تک تضادات کی خلیج کو پاٹنے کے لیے کوشاں نظر آتے ہیں۔ ہندومت کو امیر خسرو نے نہایت ہمدردانہ طور پر دیکھا ہے۔انہوں نے ویدوں کے تصورِ وحدانیت کو نمایاں کرتے ہوئے اسے مسلم وحدانیت کے قریب لانے کی سعی کی ہے اور ہندو دیوی دیوتاؤں کا جواز خالق کل کے مظاہر کہہ کر تلاش کیا ہے۔ خسرو کے اس دانشورانہ تجزیے کے یہ حصے دیکھیے:

ستارہ پرستوں نے سات خداؤں کا یقین کیا۔
لیکن وحدت شناس ہند واس کے منکر ہیں۔
عنصریوں نے چار خداؤں کو مانا۔ ہندوؤں نے کہا کہ
خالق ایک ہی ہے اور وہ اسی بات پر قائم ہیں۔
قوم مشبہ (تشبیہ پسندوں کا گروہ) تشبیہ کی جانب گیا۔
اور اہل ہند اس سے پاک و منزہ ہیں۔
ایک دوسرے گروہ نے نور اور ظلمات کو دل سے خدا مانا۔
(لیکن) ہندوؤں نے ان عقائد سے ناتہ توڑ لیا۔
جہاں تک معبود کے متعلق اہل ہند کا عقیدہ ہے
وہ اس کے بے مثل اور برحق ہونے کے معترف ہیں۔
(یعنی کسی کو اس کا مثل قرار نہیں دیتے)

البتہ وہ پتھر، گھوڑا، گدھا، سورج، (گھانس پھوس)

ان چیزوں کو پوجتے ہیں۔ تو محض بر بنائے اخلاص اور ضرورت پوجتے ہیں۔[5]

مفاہمت کی سعی اور تہذیبی دریافت کے ساتھ ساتھ ان کی شخصیت کی ایک سیاسی سطح بھی ہے۔ یہ حکم رانی کی سطح ہے۔ اس مقام پر ان کی شخصیت ہندوستان میں مسلمانوں کی حکم رانی' استحکام اور فتوحات کی خواہاں ہے۔ یہاں پر خسرو اسلام کی سربلندی اور برتری کے لیے کوشاں ملتے ہیں۔ یہ خسرو کے سیاسی اسلام کی ایک سطح ہے۔ عزیز احمد نے خسرو کی شخصیت کے ان ہی پہلوؤں کو دیکھ کر یہ لکھا ہے کہ خسرو کی وفاداری' سیاسی اسلام اور باطنی اسلام میں بٹی ہوئی تھی۔ وہ بالکل ان دوسری کشاکش کے مثل تھی جن کا تعلق ایک طرف ہندوستانی ماحول اور ہندوستان کی پرکشش زندگی و مناظر سے تھا اور ساتھ ساتھ ہندومت سے مخاصمت نیز ہندوستان کی مسلم حکومت کے خلاف فوجی وسیاسی مزاحمت سے تھا۔[6] پروفیسر محمد مجیب، خسرو کی سیاسی وفاداری کو ان کے مذہبی جنون سے تعبیر کرتے ہیں اور یہ کہتے ہیں کہ اس کی توجیہہ کرنا مشکل معلوم ہوتا ہے۔[7]

اس میں کوئی کلام نہیں کہ خسرو کی وفاداری منطقی طور پر سلطنت کے ساتھ تھی۔ اس وفاداری کی ایک سطح ذاتی تھی۔ ذاتی سطح کا ان کے جاہ و منصب اور دنیاوی معاملات و مراعات سے تعلق تھا جو ان کو سلطنت کی طرف سے حاصل تھے اور جماعتی سطح پر وہ سلطنت کے مجموعی استحکام اور اقتدار کے وفادار تھے کیوں کہ اسی سبب سے ان کو ذاتی مناصب میسر آسکے تھے۔ مگر یہ بھی ایک حقیقت ہے کہ ہندوستان کی سرزمین کے ساتھ بھی ان کی وفاداری لازوال اور بے مثال تھی۔ ہندوستان کی دھرتی سے ان کو عشق تھا۔ یہاں کے زمینی مظاہر کو دیکھ کر ان کے قلب و نظر میں شادمانی پیدا ہوتی تھی۔ وہ یہاں کے موسموں' پھلوں' پھولوں' پیڑوں' زمین و آسمان اور انسان سے بہت پیار کرتے تھے۔ خسرو کے آدرشی حسن کا مسکن سمرقند و بخارا یا ایران و خراسان نہیں تھا۔ ہندوستان ہی کے سبزہ رنگ' سانولے سلونے حسن کو وہ حسنِ بے مثال سمجھتے تھے۔ خسرو ہندوستان کے سبزہ رنگ حسن کے شیدا ہیں۔ کہتے ہیں کہ یہ سبزہ رنگ لالہ و نسرین کے رنگ سے بہتر نظر آتا ہے۔ بہشت کے طاؤس کا یہی رنگ ہے۔ ستاروں کی زینت بھی اسی رنگ کی وجہ سے ہے۔ اہلِ بہشت کی پوشاک کا بھی یہی رنگ ہے۔ بہار کی رونق بھی اسی رنگ سے قائم ہے۔

خسرو کی باطنی دنیا میں مسلکِ سلوک کی بہ دولت سرمستی کی جو کیفیات ملتی ہیں' ان کا سرچشمہ خواجہ نظام الدین اولیا کی درگاہ تھی جسے چشتی سلسلہ کے مراکز میں نہایت اہم مقام حاصل تھا۔ حضرت خواجہ کی وہ درگاہ کیا تھی؟ اور یہاں ذوق و شوق کا کیا منظر تھا؟ آیئے ذرا دیکھتے ہیں:

"سلطان المشائخ کی درگاہ کسی زاہد خشک کی خانقاہ نہیں بلکہ ایک ایسے صاحبِ دل کی تربیت گاہ تھی جو ذوقِ نظارۂ جمال کے ساتھ ساتھ ذوقِ گوشِ نغمہ بھی رکھتا تھا۔ ان کا جماعت خانہ موسیقی کا ایک بہت بڑا مرکز تھا۔"[8]

"شیخ نظام الدین کا جماعت خانہ ایک ادب گاہ جمالیات بھی تھا۔ اس زمانے کے کسی بھی ایسے شاعر کے لیے جو کچھ مذاقِ تصوف بھی رکھتا ہو' اس کی تربیت شاعری کے لیے اس کا اس درگاہ سے

گزرنا ضروری تھا۔ اس درس گاہ کی ہر محفلِ سماع ایک محفلِ شعر و نغمہ، طرب گاہِ وجدان تھی۔ ہر شے سنگیت میں ڈھلی ہوئی' آہنگِ حرف ہو یا کوئی رقص' ان کے عرفان سرالہ اور آگہی بے خودی کا کیا کہنا۔ اس آستان کا ہر شاعر معرفتِ وحدت الوجود میں ڈوبا ہوا تھا۔"[۹]

اور یہ اسی درگاہ کی عطا کردہ باطنی سرمستی تھی جو خسرو کو درگاہِ خواجہ میں محو رقص کر دیتی تھی۔ سیر الا[ولیا] کے مصنف میر خورد نے ایک ایسے ہی عالم کی تصویر اس طرح کھینچی ہے:

"کاتبِ حروف کو خوب یاد ہے کہ سلطان غیاث الدین تغلق کے عہد میں مجلس سماع جماعت خانے کی چھت پر منعقد ہوئی تھی اور اس مجلس میں سلطان المشائخ کے مرید اور عزیز موجود تھے۔ امیر خسرو کھڑے ہوئے تھے اور سلطان المشائخ کسی تکلیف کی وجہ سے کھاٹ پر بیٹھے ہوئے تھے۔ حسن بہمدی اس مجلس سماع میں یہ شعر پڑھ رہا تھا:

سعدی! تو کیستی کہ در آئی دریں کمند

چنداں فتادہ اند کہ ما صید لاغریم

حضرت سلطان المشائخ پر اس شعر نے اثر کیا اور رونے میں مستغرق ہو گئے۔ خواجہ اقبال خادم کھاٹ کے سرہانے کھڑے ہوئے تھے اور ایک باریک کپڑے سے رومال پھاڑ پھاڑ کر سلطان المشائخ کو دیتے جاتے اور سلطان المشائخ ان رومالوں سے آنسو پونچھتے جاتے تھے اور آپ ان رومالوں کو حسن بہمدی کی طرف پھینکتے جاتے تھے۔ شیخ سعدی نے کیا اچھا کہا ہے:

ناودانِ چشمِ رنجورانِ عشق

گر فرو ریزند بخوں آید بجو

شاد باش اے مجلس روحانیاں!

تا خورند ایں مے کہ من مستم ببو

جب ایک گھڑی گزر گئی اور سماع فرو ہوا، امیر خسرو کے صاحبزادے امیر حاجی نے امیر خسرو کی یہ غزل پڑھنی شروع کی۔ جب اس شعر پر پہنچے:

خسروا! تو کیستی کہ در آئی دریں شمار

کیں عشقِ تیغ برسرِ مردانِ دیں زدہ است

اس شعر کے سننے سے سلطان المشائخ پر پھر وہی کیفیت طاری ہوئی۔ الغرض ہر مرتبہ کہ امیر حاجی اس شعر کو مکرر پڑھتے، تو سلطان المشائخ ایک رومال امیر حاجی کی جانب اور ایک رومال امیر خسرو کی جانب پھینکتے جاتے تھے۔ جب حسن بہمدی قوال نے سلطان المشائخ کو اس عالم میں دیکھا، تو اس نے شیخ سعدی کے وہ اشعار، جن کا ذکر پہلے ہو چکا ہے، پڑھنا شروع کیے۔ اس موقع پر سلطان المشائخ نے خواجہ موسیٰ بن مولانا بدرالدین اسحاق کو، جو شیخ شیوخ العالم

کے نواسے ہیں، سماع کے لیے اشارہ کیا۔ خواجہ موسیٰ سلطان المشائخ کے قدموں پر سر رکھ کر اٹھے اور ایک گھڑی تک وجد کر کے سلطان المشائخ کے قدموں پر سر رکھا اور بیٹھ گئے۔ سلطان المشائخ پر بدستور گریہ اور ذوقِ سماع طاری تھا۔ سبحان اللہ! وہ وقت بھی کتنا اچھا اور کتنا عجیب تھا۔ میں نے سلطان المشائخ کا جو ذوق اس وقت دیکھا اس کی یاد میرے دل کی گہرائیوں سے مرتے دم تک فراموش نہیں ہو سکتی اور سلطان المشائخ کا وہ ذوق جو میں نے اس دن دیکھا تھا اس کی آرزو میں اور سلطان المشائخ کی یاد میں جان دوں گا۔ انشاء اللہ تعالیٰ۔"[۱۰]

خسرو کے تخلیقی کمالات میں فارسی کے پانچ دیوانِ خمسۂ نظامی کے جواب میں پانچ مثنویاں اور اس کے علاوہ بھی متعدد مثنویاں اور نظم و نثر کے دیگر فن پارے شامل ہیں۔ اردو ادب کی تاریخ میں ان کی اہمیت ان کے "ہندوی کلام" کی وجہ سے ہے۔ شمالی ہند کی تاریخ میں وہ ہندوی (اردوئے قدیم) کے اولیں شعرا میں شمار کیے جاتے ہیں۔ خسرو کے اس کلام کے بارے میں ان کا اپنا بیان یہ ہے کہ انہوں نے ہندوی میں جو اشعار کہے تھے وہ دوستوں کی خدمت میں پیش کر دیے تھے۔[۱۱] عہد جدید تک خسرو کا کلام جن مخطوطوں کے ذریعے سے پہنچا ہے' ان کا زمانہ دو ڈھائی صدیوں پر محیط ہے۔ مسئلہ یہ ہے کہ خسرو کی ہندوی کے شعری آثار زمانہ وسطیٰ کے مخطوطات میں نہیں ملتے ہیں۔ استناد کے ضعیف ہونے کی وجہ سے ان کا کلام متنازعہ فیہ سمجھا گیا ہے۔ ۱۹۴۴ء میں جب حافظ محمود شیرانی نے خسرو سے منسوب مشہور زمانہ کتاب "خالق باری" کو داخلی اور خارجی شہادتوں کی بنیاد پر خسرو کی تصنیف ماننے سے انکار کر دیا تھا[۱۲] تو اردو کے حلقوں کے لیے اس صدمے کا برداشت مشکل معلوم ہوتا تھا۔ "خالق باری" پر مباحث کا سلسلہ ابھی تک جاری ہے۔ زمانی تحریف والحاق اور فنی اسقام کو تسلیم کرتے ہوئے دور جدید کے محققین از سرِ نو تحقیق کے بعد اسے خسرو ہی کی تصنیف ثابت کرنے کی کوشش کر رہے ہیں۔ ڈاکٹر جمیل جالبی کی رائے یہ ہے کہ "خالق باری" بنیادی طور پر خسرو ہی کی تصنیف ہے۔[۱۳] گوپی چند نارنگ کی بھی یہی رائے ہے۔[۱۴] ممتاز حسین ۱۹۷۶ء میں اس رائے کا اظہار کر چکے تھے۔[۱۵] اس سلسلے کی آخری رائے ڈاکٹر گیان چند کی ہے۔ "تاریخ ادبِ اردو" کی جلد اول (اشاعت ۱۹۹۸ء) میں وہ اس نتیجہ پر پہنچتے ہیں:

"یہ ماننا پڑے گا کہ خسرو نے خالق باری ضرور لکھی لیکن موجودہ نسخے کی ناقص فنی ہیئت' لسانی اغلاط اور ادبی کم مائیگی کے پیش نظر موجودہ ہیئت کو خسرو سے منسوب نہیں کیا جا سکتا۔ اس کا بنیادی ڈھانچا خسرو نے نظم کیا جس میں کثرت سے الحاق' ترمیم و تحریف ہوئی۔"[۱۶]

"خالق باری" کے علاوہ خسرو سے منسوب دوسرے کلام کو بھی خسرو کی ملکیت سمجھنے میں مشکلات درپیش ہیں۔ ۱۸۸۰ء میں محمد حسین آزاد نے "آب حیات" میں خسرو سے منسوب جو شعری سرمایہ فراہم کیا تھا' اس کی سند کے مسئلے پر بھی گزشتہ ساٹھ ستر برس سے مباحث کا سلسلہ جاری ہے۔ رشید حسن خان یہ کہتے ہیں کہ جب تک قطعی طور پر یہ طے نہ کر لیا جائے کہ وہ کون سا کلام ہے جو امیر خسرو سے منسوب ہو سکتا ہے' اس وقت تک کچھ

اندازہ نہیں کیا جاسکتا اور نہ کوئی بات کہی جا سکتی ہے۔[۱۷] خسرو کے کلام کا زیادہ حصہ پہیلیوں، مکرنیوں، انمل، ڈھکوسلے اور دو سخنے پر مشتمل ہے۔ محمود شیرانی کی نظر میں یہ اصناف گیارھویں صدی ہجری میں مروج رہی ہیں۔[۱۸] یعنی ان کا خسرو کے عہد سے تعلق نہیں بنتا ہے۔ قاضی عبدالودود نے "آب حیات" میں پیش کردہ خسرو کے سارے کلام کو مسترد کر دیا تھا۔[۱۹] ۱۹۸۷ء میں گوپی چند نارنگ نے دلی سے "امیر خسرو کا ہندوی کلام مع نسخۂ برلن ذخیرہ اشپرنگر" مرتب کر کے شائع کیا تھا۔ اسی کتاب کا پاکستانی ایڈیشن ۱۹۹۰ء میں سنگ میل پبلی کیشنز لاہور سے شائع ہوا تھا۔ اس ایڈیشن میں نسخۂ برلن کی ایک سو پچاس پہیلیاں شائع کی گئی ہیں۔ پہیلیوں کے بارے میں ۱۸۵۲ء میں خود ڈاکٹر اشپرنگر کا جو خیال تھا، اس سے یہ نتیجہ نکلتا ہے کہ خسرو کی پہیلیوں کا غالب حصہ قریبی زمانے سے تعلق رکھتا ہے اور مشکل سے دس فیصد پہیلیاں خسرو کی کہی جا سکتی ہیں۔ ڈاکٹر نارنگ اس رائے سے اتفاق کرتے ہیں۔[۲۰] خسرو کے باقی ماندہ متنازعہ فیہ کلام کے بارے میں بھی انہوں نے جائزہ لیا ہے اور کلام کے جن حصوں کو دورِ حاضر کے محققین نے مستند قرار دیا ہے۔ نارنگ نے ان کی تفصیلات کتاب کے آخر میں فراہم کر دی ہیں۔[۲۱]

مندرجہ بالا مباحث کی روشنی میں دیکھا جائے تو معتبر استناد کی عدم موجودگی میں کلامِ خسرو کا مسئلہ الجھا ہوا ہے۔ کچھ محققین کلام کی صداقت سے انکار کرتے ہیں مگر کچھ ایسے بھی ہیں جو اس کو اعتبار کا درجہ دیتے ہیں۔ اس صورت حال میں ایک حقیقت ایسی ضرور ہے کہ جس پر سب کو اتفاق ہے اور وہ یہ ہے کہ خسرو نے ہندوی کلام کہا تھا۔ اتفاق سے اس سلسلے میں خسرو کا اپنا بیان محفوظ رہ گیا ہے جس میں انہوں نے مختصر سے ہندوی کلام کی طرف اشارہ کیا تھا۔

بہ ہر حال موجودہ صورت میں خسرو کا جو کلام ملتا ہے، اسے دیکھ کر کلامِ خسرو کے لسانی متون سے تو اختلاف کیا جا سکتا ہے اور یہ سمجھا جا سکتا ہے کہ وقت کے بے رحم تھپیڑوں نے ان کی شاعری کے حقیقی لسانی رنگ کو زائل کر دیا ہے اور آج جو کچھ ہمارے سامنے ہے، سات سو برس پہلے اس حالت میں نہیں تھا۔ مگر اس شاعری کے عوامی رنگ کے ساتھ خسرو کی محبت کا اندازہ کیا جا سکتا ہے۔ اس شاعری میں تہذیب و ثقافت کی رنگ آمیزی موجود ہے۔ مقامی طرزِ احساس کا رنگ ایک ہلکے پھلکے لوک انداز میں نظر آ سکتا ہے اور یہ واضح طور پر محسوس کیا جا سکتا ہے کہ ہندوی میں امیر خسرو کے تخلیقی سرچشموں کے منابع برصغیر سے باہر سمرقند و بخارا میں یا خراسان میں نہیں بلکہ اسی سرزمین کے مظاہر میں تھے۔ امیر خسرو کی ہندوی پہیلیوں کو محض تفریح کی چیز نہ سمجھنا چاہیے۔ ان میں تیرھویں اور چودھویں صدی کے برصغیر کی وہ روح بول رہی ہے جو زندگی کو پرامن اور خوش گوار بنانے کا فریضہ انجام دیتی تھی۔ ان چیستانوں میں عوامی انداز کے ہلکے پھلکے اشارے ہیں۔ یہاں خسرو کی حیثیت اس شاعر کی نہیں ہے جس نے فارسی کے پانچ دیوان لکھے اور بہت سی مثنویاں ـــــ اور جو اپنی طرز کا بے مثال شاعر سمجھا جاتا ہے۔ یہاں وہ خسرو موجود ہے جو عام ہندوستانی انسان ہے اور زندگی سے بھرپور ہے اور اس زندگی کی تہذیب کو وہ مختلف شکلوں میں دیکھتا رہتا ہے۔ وہ محبت کرنے والا باپ ہے جو اپنی اولاد کی دلچسپی اور تفنن طبع کے لیے چیستان بناتا رہتا ہے۔

ہم یہاں اس بات کی طرف اشارہ کرنا چاہتے ہیں کہ ہندوی کلام کی سند سے قطع نظر امیر خسرو برصغیر کی ہند اسلامی تہذیب میں ایک اساطیری شخصیت کے طور پر کئی صدیوں سے زندہ ہیں۔ ان سے منسوب کلام کی لوک

روایت نے ان کو ایک ہر دل عزیز شخصیت بنائے رکھا ہے اور ان کے صوفیانہ تشخص نے ان کو ایک بے مثل صوفی کی حیثیت دے رکھی ہے۔ حقیقت تو یہ ہے کہ محققین کے اعتراضات کے باوجود امیر خسرؔو برصغیر کی لوک ثقافت اور ہند اسلامی تہذیب کا ایک انتہائی معتبر نام ہے۔

پندرھویں صدی میں ہندوستانی اور اسلامی تہذیب کے امتزاج سے ایک نیا فکر اور نیا شعور جنم لے رہا تھا۔ پندرہویں صدی کے بطن سے امتزاجی تہذیب اور ثقافت کا نیا رنگ برصغیر میں پھیل رہا تھا۔ یہ صدی انسانوں کے ساتھ محبت اور پیار کی صدی ہے۔اسی صدی میں امتزاجی ثقافت کا ایک شعری نابغہ پیدا ہوتا ہے۔

کبیؔر

(پیدائش ۱۴۷۰-۱۴۴۰ء کے درمیان)

پندرھویں صدی وہ زمانہ ہے جب ناتھ پنتھی اور سادھو سنت ہندوستان میں ذات پات کے خلاف مجموعی طور پر آواز بلند کرتے ہوئے انسانی مساوات کا پرچار کر رہے تھے۔ صدیوں سے پسے ہوئے ہندوستانی سماج کے غریب عوام کے لیے بحیثیت انسان زندہ رہنے کی امید پیدا ہو رہی تھی۔ برہمنوں کے بنائے ہوئے غیر انسانی سماج کے خلاف باتیں کرنے والے صوفی سنتوں کی عوامی حلقوں میں بہت پذیرائی ہو رہی تھی۔ یہ لوگ پیار' محبت اور شانتی کے گیت گا کر دکھی انسانیت کو گلے لگا رہے تھے۔ مورتی پوجا کی جگہ خدا کی وحدانیت کا تصور پیدا ہو رہا تھا۔ شنکراچاریہ کے ویدانتی فلسفے اور صوفیا کے پھیلائے ہوئے وحدانیت کے تصور کو ہندوستانی سماج قبول کر رہا تھا۔ درحقیقت یہ وہ دور تھا جب ہند اسلامی تصورات کے میل ملاپ سے زندگی اور مذہب کا ایک امتزاجی تصور جنم لے رہا تھا۔ اسلام کے کئی صدیوں کے اثرات سے وحدانیت' مساوات اور صوفیانہ افکار کے باعث ہندی معاشرہ فکری تبدیلیوں کے عمل سے گزر رہا تھا اور تاریخی عمل سے ایک نئی تحریک جنم لے رہی تھی۔ تاریخ میں اس تحریک کو "بھگتی" کا نام دیا جاتا ہے۔ ہمارا ممدوح کبیؔر اسی تحریک کے علم برداروں میں سے تھا۔ پندرھویں صدی میں اس کی سوچ نے ہندوستانی معاشرے کو ایک نئی فکری دنیا سے آشنا کیا تھا اور آنے والی صدیاں اس کے آزادانہ باطنی تصورات سے مسلسل متاثر ہوتی رہیں۔ کبیؔر اپنے عہد پر سب سے زیادہ اثرانداز ہونے والا انسان تھا۔

کبیؔر کی زندگی کے حالات و واقعات تاریخ کے اندھیرے میں ہیں حتیٰ کہ ہم اس کی صحیح تاریخ پیدائش اور تاریخ وفات بتانے سے بھی قاصر ہیں۔ محض قیاسات کی بنیاد پر اس کے سال پیدائش اور وفات کا تعین کیا جاتا ہے۔ کبیؔر کے دو بڑے محققوں پنڈت چترویدی اور ڈاکٹر واڈی وائل (Dr. Vaudiville) کے بقول کبیؔر کا یقینی سال پیدائش بتانا ممکن نہیں مگر زیادہ امکان یہ ہے کہ وہ ۱۳۹۸ء میں پیدا ہوا اور ۱۴۴۸ء میں وفات پا گیا۔[۲۲] روایت ہے کہ بچپن میں جب اس کا نام رکھنے کا موقع آیا تو قاضی کو بلایا گیا۔ قاضی نے قرآن سے نام دیکھے تو اکبر اور کبیؔر برآمد ہوئے۔ کبیؔر کے

ماں باپ جولاہے تھے اس لیے یہ نام خاندان کے سماجی مقام سے بہت بلند سمجھے گئے مگر آخر کار کبیر نام تجویز ہوا۔[۲۳]

کبیر کی پیدائش کا واقعہ بھی ماورائی حیثیت رکھتا ہے۔ اس کے چیلوں اور عقیدت مندوں نے کبیر کو عام انسان نہیں رہنے دیا بلکہ اسے ایک دیومالائی شخصیت کا روپ دینے میں کوئی کسر اٹھا نہیں رکھی۔ اس کی پیدائش کے واقعات میں ایسی دیومالائی داستانیں تراشی گئی ہیں کہ جن سے کبیر ایک ماورائی مخلوق کا درجہ حاصل کر لیتا ہے۔ کبیر پنتھیوں نے چوں کہ اسے رفتہ رفتہ ایک اوتار کی حیثیت دے دی تھی لہٰذا اوتار کے اوصاف کے مطابق کبیر کو ایک برتر مخلوق بنانا ضروری تھی۔ اوتار عام انسانوں کی طرح ماں کے پیٹ سے جنم نہیں لیتا اور وہ پانچ عناصر کی تخلیق نہیں ہوتا جب کہ اوتار کا جسم پوتر اور آسمانی ہوتا ہے۔ اوتار دنیا میں اپنی مرضی سے وجود میں آتے ہیں۔ ان کے وجود نہ پیدا ہوتے ہیں اور نہ مرتے ہیں۔ وہ امر ہیں۔[۲۴] کبیر پنتھیوں نے کبیر کو خالق کل (ستیہ پرش) سمجھنے سے بھی گریز نہ کیا جسے "صاحب" کہا گیا ہے۔ یہ صاحب خود کبیر کی شکل میں اترا تھا[۲۵] کبیر کا معتمد چیلا دھرم داس خدا اور کبیر کے درمیان مماثلت کی طرف اشارہ کرتا ہے کہ کبیر قادر مطلق کا اوتار ہے جس نے عالم میں خود کو ہویدا کیا تھا۔[۲۶] چنانچہ کبیر کو برتر اوتار ثابت کرنے کے لیے یہ روایت بیان کی گئی کہ کبیر روشنی کے ہالے کی صورت میں لہر تارا تالاب میں کنول کے پھول پر بچہ کے طور پر پایا گیا تھا۔ ایک اور روایت کے مطابق کبیر سکھ دیو (Sage) کا اوتار تھا۔ لہر تارا کے تالاب میں گنگا سے ایک سیپ بہہ کر آئی تھی اور کنول کے ایک پتے پر سیپ کے کھلنے سے ایک معصوم بچہ برآمد ہوا تھا۔ یہ کبیر تھا۔[۲۷] اسی بچے کو ایک بے اولاد مسلمان جوڑے نیرو اور نعیمہ نے پالا تھا۔ ہندوستان میں کبیر پنتھیوں کی چھتیس گڑھ شاخ نے کبیر کو ایک ماورائے فطرت کردار بنانے میں اہم کردار ادا کیا تھا۔[۲۸]

کبیر کی تعلیمات میں سب سے اہم شے مذہب عشق کا پرچار اور ادیان کی وحدت کا تصور تھا۔ وہ یہ سمجھتا تھا کہ اصل ذات خالق کل کی ہے اور اسی کی طرف مذاہب سفر کرتے ہیں۔ وہ ہندوستانی حوالے سے اسلام اور ہندو مت میں ممکنہ حد تک تضاد ختم کر کے ایک نئی وحدت پیدا کرنے کی دھن میں تھا۔ ڈاکٹر تاراچند اس کے دینی مشن کا تجزیہ کرتے ہوئے یہ لکھتے ہیں:

> "کبیر ایسے مذہب عشق کا علمبردار تھا جو جملہ مذاہب کو اور نسلوں کو ایک ہی مسلک میں منسلک کر دے۔ اس نے اسلام اور ہندوؤں کے مذاہب کی ان باتوں کو رد کر دیا تھا جو اس جذبۂ محبت کے منافی تھیں۔ نیز فرد کی حقیقی روحانی بہبود میں اہمیت نہ رکھتی تھیں۔ اس نے دونوں مذاہب کے مشترک عناصر اور باہمی مشابہتوں کا انتخاب کیا۔ اس نے ہندوؤں اور مسلمانوں کے فلسفیانہ تصورات' اذعانی اصول اور شعائر مذہب کے مابین بہت سی مماثلات پائیں۔ وہ سنسکرت اور فارسی مصطلحات بھی استعمال کرتا تھا اور دیسی زبانوں کی دونوں شکلیں یعنی ریختہ اور ہندی بھاشا بھی۔ کبیر نے مذہب کی باطنیت کو سب سے قابل قدر قرار دیا اور دونوں مذاہب کے ظواہر رسمیات کو بالکل بے لاگ ہو کر مذموم ٹھہرایا۔ اس نے دونوں مذاہب کی درمیانی تقسیموں کو ارادتاً ترک کر دیا اور ایک درمیانی راہ کی تعلیم دی۔"[۲۹]

یہ درمیانی راہ کیا تھی اور کبیرؔ نے اس راہ کو کن تصورات سے مربوط کیا تھا' اس کا اظہار کبیرؔ نے خود کئی جگہ کیا ہے۔ کبیرؔ کی ایک ساکھی میں اس راہ کا منظر بے خودی کی حالت میں ملتا ہے:

"ہنود مندر میں جاتے ہیں اور مسلمان مسجد میں لیکن کبیرؔ اس جگہ جاتا ہے جہاں ہندو مسلم دونوں جانے ہوئے ہیں۔ دونوں ادیان دو شاخیں ہیں اور ان کے بیچ سے ایک شاخ پھوٹتی ہے جو دونوں سے آگے نکل گئی ہے۔ کبیرؔ نے دونوں مذاہب کی رسومات کو چھوڑ کر ایک بلند تر راستہ اختیار کیا۔ اگر تم کہو کہ میں ہندو ہوں تو صحیح نہیں اور اگر کہو کہ میں مسلمان ہوں تو یہ بھی صحیح نہیں۔ میں عناصر خمسہ کا وہ مرکب جسم ہوں جہاں وہ غیبی (Unknown) کار فرما ہے۔ بالیقین مکہ معظمہ کاشی ہو گیا ہے اور رام رحیم ہو گیا ہے۔"[۳۰]

کبیرؔ کی اپنی سوچ میں ایک نیم پیغمبرانہ انداز موجود تھا۔ کہیں کہیں وہ عجز کے اظہار سے گزر کر ایک برتر آواز میں انسانوں سے مخاطب ہوتا ہے اور زمین پر اپنے وجود کے مقاصد کی وضاحت کرتے ہوئے اپنی نیم پیغمبرانہ حیثیت کا اعلان کرتا ہے:

"میں خدائے مطلق (Avigat) کا بندہ ہوں اور میں اس کے پرستاروں کو نجات دلانے آیا ہوں۔ میں نے اپنے زبانی اقوال کے ذریعے دنیا کو وہ تعلیم دی ہے جس پر مہرِ صداقت ثبت ہے۔ دنیا گرفتار مصیبت تھی' تمام انسان موت و زیست کی زنجیروں میں جکڑے ہوئے تھے اور کسی کو دارِ عقبیٰ کا سراغ نہ ملا تھا۔ ان حالات میں قادر مطلق نے مجھ کو اس لیے بھیجا کہ میں دکھادوں کہ اول کیا ہے اور آخر کیا ہے۔"[۳۱]

کبیرؔ کے متعلق ایک عام رائے یہ ہے کہ اس نے اسلام اور ہندومت میں موافقت پیدا کرنے کی کوشش کی اور دونوں مذاہب کے امتزاج سے ایک مرکب مسلک بنانے کے لیے راستہ نکالا۔ بہ قول ڈاکٹر وزیر آغا، کبیرؔ نے مسلمانوں اور ہندوؤں کو "مذہبی" اکائی کے روپ میں پیش کرنے کی کوشش کی۔[۳۲] اس مقصد کے لیے اس نے دونوں مذہبوں کے روایتی اور فروعی ڈھانچہ پر سخت تنقید کی مگر ان کے وہ اصول اختیار کیے جو وحدت' محبت' اخلاقیات اور مساوات کا درس دیتے تھے۔ یہ رائے ایک طرح سے درست بھی ہے مگر کبیرؔ کے امتزاجی مسلک کا ایک اور رخ بھی ہے۔ کبیرؔ کی تمام تر سعی کا جائزہ لیجیے تو انسان اور انسانیت کے لیے اس کی محبت برحق ہے مگر اس کے مجموعی کام کو دیکھیے تو یہ ایک طرح سے اسلام کو انڈین بنانے (Indianization) کی مخلصانہ کوشش ہے۔ کبیرؔ کے امتزاجی مسلک میں صوفیانہ روایت' انسانی محبت' مساوات اور واحدانیت کی حیثیت نہایت اہم ہے۔ مجموعی طور پر اس کے مسلک پر ہندومت کی چھاپ ہے۔ بہ قول عزیز احمد:

"کبیرؔ نے ہندومت کو نئے قالب میں ڈھالنے کی جو تجویز پیش کی تھی' وہ ہندو فلسفیانہ فکر کی خاص افزائش کی نشاندہی کرتی ہے۔ اس کی لغت' اس کی وجودیاتی تشریح اور اس کے تصورِ کائنات وغیرہ سب کی بیخ و بن ہندوی تھی۔ گرنتھاولی کی صوفیانہ زبان قریب

قریب سب کی سب ہندو مذہب کی تھی جس نے سنت' انہد اور نرنجن کے تصورات یوگا سے اور سنیا' مان اور انمان' ہتھ یوگا سے مستعار لیے۔ نظریہ کرم اور تناسخ میں اس کا برابر یقین رہا۔ ویسٹ کاٹ کہتا ہے کہ "کبیر کے تفکر کا پورا پس منظر ہندو ہے۔ خدا کے لیے اس کا محبوب نام "رام" تھا۔ اپنے تمام ویشنو پیش رووں کی طرح وہ آواگون سے نجات حاصل کرنے کی کوشش کرتا اور نجات کا راستہ خلوص و محبت سے مملو پوجا پاٹ کے ذریعے حاصل کرنا چاہتا تھا۔ قدیم دیومالا میں ایسی بہ کثرت مثالیں ملتی ہیں۔ ہندو تثلیث (ترمورتی) برہما' وشنو اور شیو' وجود کی اجتماعی تنظیم میں برابر کار فرما ہیں۔

اس کی تعلیمات کے متعلق اس کے ہم عصر صوفیائے عظام کے رد عمل کا مطالعہ دلچسپی سے خالی نہیں ہے۔ شیخ عبدالحق دہلوی نے اپنے جد محترم کے اس جواب کو قلم بند کیا ہے جو ان کے ایک بیٹے نے ان سے پوچھا تھا کہ کبیر کو جو ایک توحید پرست تھا' مسلمان سمجھنا چاہیے یا کافر؟ ان کا جواب یہ تھا کہ "یہ ایک راز ہے جس کا سمجھنا دشوار ہے۔ اسے سمجھنے کی کوشش کرنا چاہیے۔"[۳۳]

کبیر کی شاعری پندرھویں صدی کے ہندوستان کی روحانی اور فکری فضا میں تخلیق ہوئی ہے۔ اس عہد کا ہندوستان بھگتی اور پریم کی آوازوں سے گونج رہا تھا۔ کبیر کی شاعری میں عشق کو زندگی کی سب سے اہم قدر قرار دیا گیا اور اسے معرفت کا سب سے موثر ذریعہ سمجھا گیا۔[۳۴]

کبیر نے اپنے تخلیقی اظہار کے لیے جس زبان کو استعمال کیا' وہ بھوج پوری تھی۔ اس کا وطن بنارس تھا۔ اس لیے اس علاقے کی زبان اس کے شعری اسلوب پر حاوی ہے۔ کبیر نے پریم اور معرفت کے تجربے کے لیے خاص طور پر اس زبان کو استعمال کیا ہے۔ کبیر کی عشقیہ شاعری میں بعض مقامات ایسے بھی ہیں جہاں عشق کا انبساط مادی حوالے سے بھی نظر آتا ہے۔ اگرچہ کبیر پنتھی اسے روحانی تلازموں اور علامتوں کی صورت میں قبول کرتے ہیں۔ اس کی شاعری میں اس قسم کا ایک نمونہ :

یہ انکھیاں السانی
پیا ہو سیج چلو
کھمبا پکڑی پتنگ اس ڈولئی
نہ بولے مدھربانی
پھولن سیج بچھائی جوراکھیو
پیا بنا کمھلانی
دھیرے ٹھاؤں دھرو پلنگا پر
جاگتہ نند جیٹھانی

کہت کبیر سنو بھائی سادھو
لوک لاج بچھلانی

"اے میرے محبوب میری آنکھیں نیند سے بوجھل ہو رہی ہیں' آجا' ہم دونوں بستر پر چلیں' محبت سے سرشار میرا جسم تتلی کی مانند کانپ رہا ہے۔ میں دو میٹھے شبد بھی نہیں بول سکتی۔ بستر پر آہستہ سے پاؤں رکھنا' میری نند اور جیٹھانی اب تک جاگ رہی ہیں۔ کبیر کہتے ہیں سنو بھائی سادھو لوگوں کی باتوں اور آوازیں کسنے کی وجہ سے محبوب سے ملنا بھی مشکل ہو گیا ہے۔ اپنے محبوب میں جذب ہونے میں شرم آرہی ہے۔"[۳۵]

یہ کبیر کی عشقیہ "پریم لیلا" ہے جہاں پریم کا ابدی کھیل کھیلا جاتا ہے جہاں انسانی ذات پریم کے اثر سے بے خودی کی لازوال حالتوں میں موجود ملتی ہے۔ ایک وجدانی آواز کی پکار سے انسانی ذات اضطرابِ مسلسل کی بے چینیوں سے گزرتی ہے اور محبوب کو پالینے کی زبردست خواہش ہر ہر لمحے بڑھتی ہی چلی جاتی ہے:

ہم سوں رہیا نہ جائے مرلیا کے دھن سن کے
بن بسنت پھول اک پھولے بھنورا سدا بولائے
گگن گرجے بجری چمکے اٹھت ہے ہلور
بگست کنول میگھ برسانے چت وت پربھو کی اور
تاری لاگی تہاں من پہنچا گیب دھجا پھہرائے
کہیں کبیر آج پران ہمارا جیوت ہی مر جائے!

مرلی کی دھن سن کر مجھ سے رہا نہیں جاتا' میں یہاں ٹھہر نہیں سکتی' مجھے ابھی اسی وقت اس جانب جانا چاہیے کہ جس جانب سے مرلی کی آواز آرہی ہے سریلی آواز اس کی بانسری کی ہے' اس جانب جانا چاہیے کہ جہاں سال بھر کنول کھلے رہتے ہیں اور شہد کی مکھیوں کی آواز مسلسل سنائی دیتی ہے جہاں آسماں ہر وقت بادلوں سے بھرے ہوتے ہیں اور ان کے درمیان بجلی کی تیز روشن لکیریں دکھائی پڑتی ہیں اور بارش ہوتی رہتی ہے اور کنول کھلتے رہتے ہیں۔ میرے اندر میرے وجود میں ہلچل سی ہے' ایک لہر سی اٹھتی ہے' میں کانپ کانپ جاتی ہوں' اپنے محبوب کو پانے کے لیے بے چین ہو جاتی ہوں' کانپنے لگتی ہوں۔ میرا ذہن وہاں پہنچ جاتا ہے کہ جہاں میرے مالک کا جھنڈا لہراتا رہتا ہے' اے میرے محبوب میری موت کا بس یہی لمحہ ہونا چاہیے۔ اسی لمحے میں مر جاؤں تو کتنا اچھا ہو![۳۶]

کبیر کا وہ کلام جو عوام میں بالعموم مقبول اور مشہور ہے' وہ دوہوں کی شکل میں ہے۔ دوہا کبیر کے زمانے میں ہندی کی مقبول صنف تھی۔ کبیر زندگی کی عمومی سچائیوں کو دوہے کی صورت میں بیان کرتا ہے۔ وہ اپنے دور کے سماجی اور اخلاقی تجربے کی بنیاد پر جو نتائج اخذ کرتا ہے' ان کے اظہار کا ذریعہ بھی دوہا ہی ہے۔ کبیر کے دوہے برصغیر کے عام لوگ موقع بہ موقع پند و نصیحت کے طور پر آج بھی سناتے رہتے ہیں۔ کبیر کے اخلاق آموز دوہوں میں زندگی کے لیے رشد و ہدایت کا سامان موجود ہے۔ وہ اپنے پیروکاروں کو زندگی کی اچھائی برائی اور اونچ نیچ سے آگاہ کرتا ہے۔ وہ عام زندگی کے لیے ایک بہت سادہ اور عملی قسم کا اخلاقی نظام مرتب کرتا ہے۔ چوں کہ اس کے مخاطب عوام تھے' اس لیے اپنے دوہوں میں وہ دقت طلب مضامین بیان نہیں کرتا بلکہ ان ہی کی سطح پر آکر حیاتِ انسانی کی بنیادی سچائیوں اور بھلائی کے کاموں کی تلقین کرتا ہے۔ وہ بالکل شیخ سعدی کی طرح مصلح کا روپ دھار لیتا ہے اور نیکی بدی کے بارے میں درسِ ہدایت دیتا ہے۔ اس طرح وہ ہمیں ایک ہمدرد معلمِ اخلاق نظر آتا ہے جو عام آدمی کی زندگی کو اخلاقی سطح پر بہتر بنا کے معاشرے کے مجموعی ڈھانچے کو سنوارنے کا خیال کرتا ہے۔ کبیر کی شاعری کا لب و لہجہ بے حد موثر ہے۔ اس کا دلی اخلاص قاری کو فوراً اپنی پکڑ میں لے لیتا ہے۔ اس کے کلام میں لہجے' آہنگ اور ترنم کی وہ سادگی ہے جو فوراً دلوں میں اتر جاتی ہے۔ بڑے سے بڑا خیال وہ ایسے سیدھے سادے انداز سے بیان کرنے پہ قادر ہے کہ وہ صداقت بن کر ہمارے اندر گھر کر لیتا ہے:[۳۷]

سکھیا سب سنسار ہے کھاوے اور سوے
دکھیا داس کبیر ہے جاگے اور رووے

کبیرا سنگت سادھو کی جیوں گندھی کا باس
جو کچھو گندھی دے نہیں تو بھی باس سباس

پانی ملے نہ آپ کو اورن بکست چھیر
اپنی من نسچل نہیں اور بندھاوت دھیر

برا جو دیکھن میں چلا برا نہ ملیا کوے
جو دل کھوجوں آپنا تو مجھ سا برا نہ کوے

پاہن پوجے ہری ملیں تو میں پوجوں پہار
تا تیں یہ چاکی بھلی پیس کھائے سنسار

گگن گرجی برسے امی — بادل گہر گمبھیر
چہوں دس دمکے دامنی — بھیجے داس کبیر

ہیرت ہیرت ہے سکھی — رہا کبیر ہر آئی
بوند سمانی سمدر میں — سوکت ہیری جائی

جب میں تھا تب ہری نہیں — اب ہری ہے میں ناہیں
پریم گلی اتی سانکری — تا ے دو نہ سماہیں[۳۸]

کبیر کے شعری مجموعے "شبداولی" میں ایسا کلام بھی موجود ہے جو مندرجہ بالا دوہوں کے مقابلے میں کافی صاف ہے۔ اس کلام پر برج اور بھوج پوری کے اثرات بہت کم ہیں۔ حیرت انگیز حد تک یہاں اس کی زبان منجھی ہوئی ہے اور بالکل اردو معلوم ہوتی ہے۔ اسے عوامی زبان کہہ سکتے ہیں۔ چونکہ کبیر کے کلام میں الحاقی حصہ بھی موجود ہے' اس لیے ایسے صاف شعری نمونوں کو دیکھ شک وشبہ کی گنجائش بھی پیدا ہوتی ہے:

مال جنہوں نے جمع کیا سوداگر ہارے جاتے ہیں
اونچا نیچا محل بنایا جا بیٹھے چوبارے ہیں
صبح تلک تو جاگے رہنا شام پکارے جاتے ہیں
جگ کے رستے مت چل پیارے ٹھگ بپار گھنیرے ہیں
اس نگری کے بیچ مسافر اکثر مارے جاتے ہیں
بھائی بند او کٹم قبیلہ سب ٹھگ ٹھگ کے کھاتے ہیں
آیا جم جب دیا نگارا صاف الگ ہو جاتے ہیں
جورو کون کھسم ہے کس کا کون کسی کے ناتے ہیں
کہیں کبیر جو بندگی غافل کال انہیں کو کھاتے ہیں[۳۹]

حضرت نوشہ گنج بخش اور "گنج الاسرار"

۱۹۶۴ء میں عہد مغلیہ کے مشہور صوفی بزرگ حضرت نوشہ گنج بخش (م ۱۶۵۴ء) کے نام سے، نوشاہی سلسلے کے ایک صوفی شرافت نوشاہی نے مثنوی "گنج الاسرار" شائع کی تو اس سے اردو ادب کی دنیا میں ایک خوش گوار

حیرت پیدا ہوئی اور اسے اردو ادب کی گم گشتہ کڑیوں میں سے ایک اہم کڑی کی دریافت قرار دیا گیا۔ ''گنج الاسرار'' کی اشاعت سے خاصا حوصلہ افزا ردِ عمل ظاہر ہوا جس سے متاثر ہو کر شرافت نوشاہی نے ۱۹۷۵ء میں حضرت نوشہ گنج بخش کا شعری مجموعہ ''انتخاب گنج شریف'' شائع کیا۔ اس کتاب کی اشاعت سے موصوف کو پنجاب میں اردو کا پہلا صاحب دیوان شاعر قرار دیا گیا۔

۱۹۷۰ء کی دہائی کے وسط میں جب ڈاکٹر جمیل جالبی کی تاریخ ادب اردو، مجلس ترقی ادب، لاہور نے شائع کی تو حضرت نوشہ کو اردو ادب کی اس وقیع تاریخ کا حصہ بنا دیا گیا تھا۔ جالبی نے اس رسالہ پر تبصرہ کرتے ہوئے اس کے اسلوب کو دیکھ کر جو رائے قائم کی وہ یہ تھی:

''زبان و بیان صاف ہے بلکہ اکثر اوقات زبان و بیان کو دیکھ کر گمان گزرتا ہے کہ یہ حاجی محمد نوشہ کی تصنیف نہیں ہے بلکہ بعد میں کسی مرید باصفا نے اپنے مرشد کے خیالات سالکانِ طریقت کی ہدایت کے لیے منظوم کر دیئے ہیں۔ اس بات کو یوں اور تقویت پہنچتی ہے کہ مقاماتِ حاجی بادشاہ ۱۱۰۷ھ / ۱۶۹۵ء، ثواقب المناقب ۱۱۲۶ھ / ۱۷۱۴ء، تذکرۂ نوشاہیہ ۱۱۴۲ھ / ۱۷۲۹ء تحائفِ قدسیہ ۱۱۸۶ھ / ۱۷۷۲ء میں حاجی محمد نوشہ کی کسی تصنیف کا ذکر نہیں ملتا۔ ان کی زبان بارھویں صدی ہجری کی زبان معلوم ہوتی ہے۔''[۴۰]

۱۹۸۲ء میں پنجاب یونیورسٹی کی صد سالہ تقریبات پر ''اورینٹل کالج میگزین'' کا ایک خصوصی شمارہ شائع ہوا جس میں خورشید احمد خان کا مقالہ ''نوشہ گنج بخش سے منسوب اردو کلام کی اصل حقیقت'' شائع ہوا۔ اس مقالہ میں یہ دعویٰ کیا گیا تھا کہ ''گنج الاسرار'' اور ''انتخاب گنج شریف'' کو حضرت نوشہ صاحب کی تخلیق نہیں کہا جا سکتا ہے۔ ''گنج الاسرار'' کے بارے میں انہوں نے یہ انکشاف کیا کہ اس مثنوی کے ایک سو نو اشعار میں سے ساٹھ سے زائد اشعار غلام محی الدین کی مثنوی ''گلزار فقر'' سے لیے گئے ہیں۔ اس مثنوی کے دو عدد مخطوطے پنجاب یونیورسٹی لائبریری کے ذخیرۂ شیرانی میں شامل ہیں۔ شرافت نوشاہی کی طرف سے جو کلام ''گنج شریف'' کے نام سے شائع ہوا تھا اس کے بارے میں خورشید احمد خان نے یہ دعویٰ پیش کیا کہ اس مجموعے کے جملہ اشعار لاہور کے مشہور فقیر خاندان کے بانی فقیر غلام محی الدین نوشہ ثانی کے ہیں اور ان کی خود نوشت بیاض پنجاب یونیورسٹی' لاہور کے ذخیرۂ شیرانی میں موجود ہے۔[۴۱]

۱۹۹۸ء میں ہندوستان سے ''تاریخ ادب اردو ــــ ۱۷۰۰ء'' تک پانچ جلدوں میں شائع ہوئی ہے۔ ڈاکٹر گیان چند نے جلد پنجم میں شرافت نوشاہی کے مرتب کردہ کام کو، خورشید احمد خاں کے حوالے سے جعل سازی قرار دیا ہے۔[۴۲]

حضرت نوشہ گنج بخش کے کلام کی لسانی ساخت کو دیکھ کر یہ کہا جا سکتا ہے کہ عہدِ جہانگیر کے پنجاب میں اتنی رواں اور صاف زبان کا لکھا جانا ممکن نہ تھا۔ اس کلام کے افعال اور محاورے واضح طور پر انیسویں صدی کے آغاز یا اٹھارھویں صدی کے آخری حصے کے معلوم ہوتے ہیں۔ یہ اشعار ملاحظہ ہوں:

بہت ریاضت محنت طاعت ۔۔۔ دل حاضر راکھے ہر ساعت
فضل خدا کا از توفیق ۔۔۔ جب سالک کون ہووے رفیق
تب پہنچے اس راہ سعادت ۔۔۔ علم موافق کرے عبادت
طاعت اوہ جو پیر فرماوے ۔۔۔ اپنا کیا کچھ کام نہ آوے
دارو وہ جو دیوے حکیم ۔۔۔ آپ دارو کیا کرے سقیم
جو آویں بندیوں کے کام ۔۔۔ دین دنیا میں ہوویں تمام
سب قرآن مجید میں آئے ۔۔۔ حق تعالیٰ نے آپ فرمائے

حضرت نوشہ گنج بخش سے منسوب اردو کلام کی حقیقت دریافت کرنے کے لیے میں نے اوساکا سے اپنے دیرینہ دوست ڈاکٹر گوہر نوشاہی کی خدمت میں ایک عریضہ ارسال کیا تھا۔ جس کے جواب میں ازراہِ نوازش انہوں نے ایک مفصل مکتوب ارسال کیا تھا۔ اس مکتوب سے معلوم ہوتا ہے کہ وہ خورشید احمد خان کی تحقیق کو رد کرتے ہیں۔ ان کے نزدیک خورشید احمد خان "ایک کم استعداد، ناقص معلومات رکھنے والے اور تحقیقی بصیرت سے عاری شخص تھے۔" جب کہ ڈاکٹر گیان چند نے خورشید احمد خان کے کام کو "اردو تحقیق کی تاریخ کا ایک زریں باب" قرار دیا ہے۔[۴۳] ڈاکٹر گوہر نوشاہی اس بات کو لاشعوری طور پر البتہ قبول بھی کرتے ہیں کہ "گنج الاسرار" کے "دس اشعار ایسے ہیں جن کا انتساب حضرت نوشہ گنج بخش کے علاوہ کسی سے نہیں کیا جاسکتا۔" اگر نوشہ صاحب نے دس شعر بھی کہے ہوں تو گنج الاسرار کو سوفیصدی جعلی قرار نہیں دیا جاسکتا۔"

"گنج الاسرار" جسے ابتدا میں دریافت کہا گیا تھا اور اردو کی ادبی تاریخ کی ایک نئی کڑی قرار دیا گیا تھا، اب شکوک و شبہات کے دھندلکوں میں سوالیہ نشان کے طور پر نظر آرہی ہے۔

افضلؔ کی "بکٹ کہانی"

۱۶۲۵ء وہ برس ہے جب شمالی ہند میں افضلؔ ادبی دنیا کو "بکٹ کہانی" جیسا شاہ کار دینے کے بعد اس دنیا سے رختِ سفر باندھ لیتا ہے۔ سترھویں صدی میں "بکٹ کہانی" ہی اردو ادب کی تاریخ کا سب سے درخشاں تخلیقی کارنامہ تھا۔ یہ وہ دور ہے جب ہندوستان پر جہانگیر (۱۶۰۵-۱۶۲۷ء) حکم ران تھا۔ دکن میں بیجاپور کی ریاست پر ابراہیم علی عادل شاہ ثانی (۱۵۸۰-۱۶۲۷ء) اور گولکنڈہ میں محمد قطب شاہ (۱۶۱۱-۱۶۲۶ء) کا دورِ حکومت تھا۔ محمد قطب شاہ کے دورِ حکومت میں ۱۶۲۵ء میں دکنی شاعر غواصی نے "سیف الملوک بدیع الجمال" تخلیق کی جسے دکنی ادب کا کارنامہ تصور کیا جاتا ہے۔ سترھویں صدی کے ربع اول میں دکن کی اردو زبان کے اسالیب اور ادبی کاوشوں کو دیکھنے کے لیے

غواصی کی اس مثنوی کے ایک حصہ پر ذرا نظر ڈالتے چلیے۔
موقع یہ ہے کہ بادشاہ کے حکم سے وزیر ساعد، شہزادہ سیف الملوک کی پریشان حالی کا سبب معلوم کرنے کے لیے اس کے پاس جاتا ہے:

ادھر کھول مج سات کچ بول توں — ترے دل میں کیا سو کہہ کھول تو
کہ تیرا سدا میں وفادار ہوں — ہر اک ٹھار تیرا میں غمخوار ہوں
یکایک یو آیا ہے کیا فکر تج — لگیا ہے کسوں دھیان ہور ذکر تج
نظر کس سورج پر پڑی جگ کیرے — جو یوں نت ابلتے ہیں جل کے جھڑے
ترا چاند کن ہے توں کس کا چکور — جو تلمل کوں ہوتا ہے توں طور طور
کہے باج توں کچھ مجھے فام نئیں — نے لگ میرے دل کوں آرام نئیں
مجھے کھول کر توں کہے تو بھلا — دگر نئیں تو میں کاٹ لیوں گا گلا
کمر میں تے دئیں اپنے خنجر کو کاڑ — گیا آپہنچا پیٹ لینے کوں پہاڑ
دیک اے حال درحال سیف الملوک — پکڑ ہات ساعد کیرا دیکہ موک
پچھانا کہ ساعد وفادار ہے — اپن راکھ ہو درد کا یار ہے
وہ زربفت کا پارچہ لائیا — جو تھی صورت اس میں سو دکھلائیا
کہا میں اسی کا دیوانہ ہوں بہوت — اگرچہ اپن ٹھار دانا ہوں بہوت
یہی روپ لبدائیا ہے مجے — یہی حسن بے سدھ کیا ہے مجے
کہیں روپ دنیا میں اس سار کا — نہ دیکھا ہے کوی خلق سنسار کا
کہ لگتی ہے لئی دل کوں حیرانگی — نہ جانوں چھوٹے کیوں یو دیوانگی
سنیا راز ساعد اپن یار تے — رضا لے کر آیا جو اس ٹھار ہے
شہنشہ کوں تسلیم آکر کیا — سواد صورت حال وو بولیا

"سیف الملوک بدیع الجمال" کے اس اسلوب شعر کے مقابلے میں افضل کی "بکٹ کہانی" کا یہ حصہ ملاحظہ ہو۔ واضح ہو کہ یہ وہ حصہ ہے جو کتاب کھولنے پر سب سے پہلے نظر پڑا ہے:

در بیاں ماہ دوم: بھادوں

سکھی! بھادوں نپٹ تپتی پڑے ری
تمامی تن بدن میرا جرے ری
سیہ بادر چہاروں اور چھائے
لیا مجھ گھیر پیو اجھوں نہ آئے

جھڑی پڑنے لگی اور رعد گرجا
تمامی تن بدن جیوں جان لرجا
اکیلی دیکھ نس کاری ڈراوے
تمامی رین دن برہا ستاوے
گھٹا کاری کے اندر بیج چمکے
ڈرے جیوڑا کڑک سن دیہہ دھمکے
پیا بن سیجری ناگن بھئی رے
ہنسن کھیلن کی سگری سدھ گئی رے
سبھی سکھیاں پیا سنگ سکھ کرت ہیں
ہمن سی پاپیاں نت دکھ بھرت ہیں
پیا پردیس جا ہم کوں بسارا
نہ جانوں کیا گنہ دیکھا ہمارا
گھٹا غم کی اڈ چھاتی سوں آئی
اری دونین نے برکھا لگائی
اری نس دن بتاؤ پوچھ ہاری
خبر پیو کی نہ پائی ہائے ماری
جری پوتھی بمن سب مر گئے ری
بھیا کت کاگ اودھو کت رہے ری

مندرجہ بالا دونوں ادبی نمونوں کا تقابلی جائزہ لیجیے تو واضح طور پر یہ معلوم ہوگا کہ سترھویں صدی کے ربع اول تک دکنی نظم لڑکھڑا رہی تھی۔ لسانی سست روی نے اسے اظہار وابلاغ کی برتر صلاحیتوں سے دور رکھا تھا۔ اسی لیے غواصی کی مثنوی میں لسانی مغائرت موجود ہے۔ اس کے اظہار میں وہ لسانی موانست پیدا نہیں ہو سکی ہے جو پڑھنے والے کی توجہ کو جذب کر سکے۔ اسلوب کی قدامت پسندی اور مقامی اثرات سے چمٹے رہنے کے سبب غواصی کی نظم اثرانگیزی کی ان کیفیات کو پیدا نہیں کر سکی ہے جو اس سے قبل لکھی جانے والی نظم "بکٹ کہانی" کا حسن ہے۔

اسی لیے حافظ محمود شیرانی "بکٹ کہانی" اور دکنی شعرا کا حوالہ دیتے ہوئے یہ کہنے پر مجبور ہو گئے تھے:

"اس کی (بکٹ کہانی) زبان دکنی زبان سے مختلف ہے۔ اگرچہ بہت کچھ مشابہ ہے لیکن ایسے غریب الفاظ سے پاک ہے جو دکنی مثنویات "لیلیٰ مجنوں"...... اور امین کی "یوسف زلیخا" میں ہماری نظر سے گزرتے ہیں۔ اس کی وجہ یہی ہے کہ اردو زبان دکنی سے بہت پہلے

منجھ کر صاف ہو چکی تھی۔"[۴۴]

اب آیئے ہم "بکٹ کہانی" کے خالق افضل سے ملتے ہیں۔ افضل کون تھا؟ عصر حاضر میں افضل کی شناخت ایک مسئلہ بن گئی ہے۔ بالخصوص ڈاکٹر گیان چند کی "تاریخ ادب اردو" جلد پنجم کی اشاعت (۱۹۹۸ء) کے بعد افضل اردو ادب کی تاریخ میں سوالیہ نشان بن کر کھڑا ہو گیا ہے۔

اردو ادب کے جدید دور میں افضل اور "بکٹ کہانی" کے بارے میں پہلی بار حافظ محمود شیرانی نے سنجیدگی کے ساتھ تحقیقی کام کیا تھا۔ ۱۹۲۶ء میں جب شیرانی نے افضل کے بارے میں کچھ لکھنا چاہا تو تحقیقی مواد کی عدم موجودگی میں وہ یہ بات لکھنے پر مجبور ہو گئے تھے کہ محمد افضل کے حالات سے ہم قطعاً تاریکی میں ہیں[۴۵] اس تاریکی میں ان کو والہ داغستانی کے تذکرے "ریاض الشعراء" میں سفر کرتے ہوئے کچھ روشنی نظر آئی۔ والہ نے افضل کو باشندہ پانی پت لکھا تھا اور ایک ہندو لڑکی کے ساتھ اس کے عشق کی داستان بھی لکھی تھی۔ اس کا خلاصہ ہم شیرانی کے حوالے سے درج کرتے ہیں:

"والہ کا بیان ہے کہ محمد افضل پانی پت کے باشندہ ہیں، جو فضائل و کمالات ظاہری و باطنی سے آراستہ اور عشق و فقر کی چاشنی سے شیریں کام تھے۔ ہندی اور فارسی میں نہایت اعلیٰ شعر کہتے تھے اور نثر نویسی میں مقبول خواص و عوام تھے۔ معلمی ان کا پیشہ تھا اور طلبہ کی ایک کثیر تعداد ان کے حلقۂ درس میں داخل تھی۔ بہتوں نے ان سے فیض اٹھایا۔ بڑی عمر میں آ کر کسی ہندو عورت کے دامِ عشق میں گرفتار ہو گئے اور ایسے وارفتہ ہوئے کہ تمام زہد و عبادت و تقویٰ خیرباد کہہ دی اور مسجد و مدرسہ کے بجائے کوچۂ دلدار کا طواف کرنے لگے۔ اس عشق و وارفتگی کے ایام میں مولانا نے عاشقانہ غزلیں کثرت کے ساتھ لکھی ہیں۔ ایک غزل کا مطلع یہ ہے:

عالم خراب حسن قیامت نشان کیست
در رہ کدام فتنہ گر است و زمان کیست

شدہ شدہ مولانا کے عشق و جنون کی خبر عورت کے رشتہ داروں کو لگ گئی اور غریب عورت مفت میں بدنام ہو گئی۔ بیچاری نے باہر نکلنا ترک کر دیا حتیٰ کہ تہوار کے موقعوں پر بھی گھر سے باہر قدم نہ رکھتی۔ مولانا دیدار یار سے مایوس ہو کر کوچۂ یار میں اور بھی جم کر بیٹھ گئے۔ بالآخر عورت کے رشتہ داروں نے تنگ آ کر اسے متھرا اپنے عزیزوں کے پاس بھیج دیا۔ جب حضرت کو معلوم ہوا کہ ان کا مطلوب متھرا بھیج دیا گیا ہے، روتے پیٹتے اس طرف کا رخ کیا اور متھرا پہنچ کر تلاش یار جاری کر دی۔ تقدیر سے ایک دن یہ عورت اپنی ہمجولیوں کے ساتھ باہر سیر کو گئی تھی۔ سامنے سے قبلہ مولانا تشریف لا رہے تھے۔ آپ دیکھتے ہی آگے بڑھے اور یہ شعر پڑھا:

خوشا رسوائی و حال تباہے سر راہے و آہے و نگاہے

خدا جانے وہ عورت ان کے شعر کا مطلب سمجھی یا نہیں لیکن اس نے مولانا کو بڑی گرما گرم داد دی۔ طیش میں آکر کہا۔ "مولوی تجھے شرم نہیں آتی کہ منہ پر سفید داڑھی لگا کر ایک جوان عورت کی محبت کا دم بھرتا ہے۔" مولانا شرمائے تو بہت لیکن عشق کا بھوت ان کے سر سے نہیں اترا۔ پری کو شیشے میں اتارنے کے لیے فریب کا ایک ایسا جال تیار کیا کہ جو کسی کے وہم و گمان میں بھی نہ تھا یعنی داڑھی منڈوا دی۔ زنار گلے میں ڈال لی اور برہمن کا بہروپ بھر کر ایک مندر کے پجاری کے شاگرد بن گئے۔ دن رات برہمن کی سیوا کرتے اور علوم ہندی کی تحصیل میں مشغول رہتے۔ طبیعت تھی اخاذ، تھوڑے ہی دنوں میں ہندی میں حیرت انگیز ترقی کر لی۔ برہمن نے انہیں مندر میں اپنا نائب مقرر کر لیا۔ کچھ عرصے کے بعد جب برہمن کا انتقال ہو گیا، مرتے وقت انہیں اپنا جانشین مقرر کر گیا۔ مولوی نے چند ہی روز میں عوام کے قلوب پر ایسا اثر ڈالا کہ سب ان کا کلمہ پڑھنے لگے۔ اس مندر میں سال میں ایک مرتبہ میلہ بھرا کرتا تھا جس میں مستورات بھی خاص طور پر شامل ہوا کرتی تھیں۔ جب میلے کا دن آیا اور عورتیں نذر و نیاز لے کر جوق در جوق پوجا کے لیے مندر میں داخل ہونے لگیں۔ مولانا کی مطلوبہ بھی اپنی نذر لے کر آئی اور جب اپنی باری میں مہاراج کے قدم چومنے کے لیے جھکی، آپ نے اس کو روک دیا اور کہا، ہمیں بھی پہچانتی ہو۔ عورت نے سر اونچا اٹھایا۔ مہاراج کو نگاہ غور سے دیکھا اور پہچان گئی لیکن یہ امر اس کی فہم سے باہر تھا کہ ایک مسلمان مولوی ہندو مندر میں بیٹھ کر پوجا کرا سکتا ہے۔ سہمی اور گھبرائی ان کی طرف ٹکٹی باندھے دیکھتی رہی۔ بالآخر بولی کہ آپ نے مجھ جیسی ناکارہ عورت کے لیے بے حد مصائب برداشت کیے ہیں۔ گزشت آنچہ گزشت لیکن آئندہ کے لیے وعدہ کرتی ہوں کہ میں آپ کی تابعدار بن کر رہوں گی۔ آخر وہ عورت مسلمان ہو گئی اور مولانا کی اہلیہ بن گئی۔ مولانا نے ۱۰۳۵ھ میں انتقال کیا۔[۴۶]

مدتوں تک افضؔل کے بارے میں معلومات کا دائرہ والہؔ کے مندرجہ بالا بیان تک ہی محدود رہا۔ چناں چہ ۱۹۶۵ء میں جب ڈاکٹر مسعود حسین خان نے "قدیم اردو" حیدر آباد دکن سے شائع کی تو اس میں "بکٹ کہانی" کے ساتھ یہ عشقیہ داستان بھی شامل کی۔ بعد ازاں ڈاکٹر نورالحسن ہاشمی اور مسعود حسین خان کے اشتراک سے اتر پردیش اکادمی، لکھنو نے ۱۹۷۵ء میں "بکٹ کہانی" شائع کی۔ اس میں بھی والہؔ کی بیان کردہ داستان کا اعادہ کیا گیا تھا۔

ہندوستان میں گزشتہ ربع صدی سے زیادہ مدت میں افضؔل پر کچھ نہ کچھ تحقیقی کام ہوتا رہا ہے۔ حافظ محمود شیرانی نے اپنے مقالے "رحمت قطبی کے تیرہ ماسہ" سے ایک شعر درج کیا تھا جو یہ ہے:

اوسیں افضؔل کہ جس کا نانو گوپال کیا ہے نارنولی صاحب حال[۴۷]

اس شعر کو دیکھ کر عبدالغفار شکیل نے یہ لکھا کہ افضؔل کا نام گوپال تھا اور وہ نارنول کا رہنے والا تھا۔ رحمت قطبی کے مندرجہ بالا شعر کے بارے میں اس مقام پر ہم صرف اتنا عرض کریں گے کہ شکیلؔ نے اس شعر کی تعبیر والہؔ داغستانی والے سیاق و سباق کو سامنے رکھے بغیر کر دی ہے۔ والہؔ کے بیانات کو ذہن میں رکھیے تو یہ حقیقت سامنے آئے گی کہ "گوپال" اس زمانے کا نام ہو گا جب افضؔل مندر میں پجاری بن کر بیٹھ گیا تھا۔ لہٰذا شکیل والی وضاحت قابلِ قبول نظر نہیں آتی اس میں پس منظر سے ناآشنائی کا عنصر موجود رہتا ہے۔ افضؔل کے بارے میں اس کے بعد

ڈاکٹر پرکاش مونس نے اپنی کتاب "اردو ادب پر ہندی ادب کا اثر" میں والہ داغستانی کی بیان کردہ عشقیہ روایت کو بالکل غلط قرار دیا۔[۴۸] ۱۹۹۸ء میں دلی سے "تاریخ ادب اردو" پانچ جلدوں میں شائع ہوئی تھی۔ اس کی پانچویں جلد میں ڈاکٹر گیان چند نے افضل کے ہندوالاصل اور نازنول کے شہری ہونے پر اصرار کیا ہے۔[۴۹] ڈاکٹر نورالحسن ہاشمی ۱۹۷۹ء ہی میں اس تنازعہ سے بچنے کے لیے یہ کہنے پر مجبور ہو گئے تھے کہ مختلف تذکروں میں نازنول' پانی پت' جھنجھانہ اور تھانیسر۔ یہ چار مقامات افضل کے وطن کے سلسلے میں بتائے گئے ہیں۔ یہ سب مقامات ایک دوسرے سے زیادہ دور نہیں ہیں۔ پانی پت' تھانیسر اور نازنول تو ہریانہ کے صوبے میں آتے ہیں اور جھنجھانہ ضلع مظفر نگر میرٹھ کے قریب یوپی میں ہے۔[۵۰]

اگر ہم افضل کے سلسلے میں والہ داغستانی کے بیان سے دست بردار ہو جائیں تو پھر ہم اس کے سنہ وفات سے بھی دست بردار ہو جائیں گے۔ اب تک اس کی وفات کا یہ ہی ایک ذریعہ تھا۔ حقیقت یہ ہے کہ سترھویں صدی کے اس اہم ادبی کارنامے کے مصنف کی زندگی کے بارے میں ہم ابھی تک تاریکی میں ہیں۔ ان حالات میں ہمارے لیے جو چیز سب سے قابلِ اعتبار ہے وہ افضل کی تخلیق ہے۔ ہماری توجہ اسی پہ مرکوز ہونی چاہیے۔

اب آیئے ہم افضل کے بارہ ماسہ پر بات چیت کرتے ہیں۔ بارہ ماسہ ہندوستان کی قدیم اصنافِ سخن میں سے ہے اور یہاں کی بہت سی مقامی زبانوں میں اس کی روایت موجود رہی ہے۔ اس قسم کی تفصیلات ڈاکٹر تنویر احمد علوی نے اپنے مقالے "بارہ ماسہ — ایک مشترکہ ادبی روایت" میں تفصیل سے بیان کی ہیں۔[۵۱] قدیم ترین بارہ ماسوں میں مسعود سعد سلمان لاہوری کا نام بیان کیا جاتا ہے۔ اس کے فارسی دیوان میں بارہ ماسہ موجود ہے جسے وہ "غزلیاتِ شہوریہ" کے نام سے یاد کرتا ہے۔[۵۲] شمالی ہندوستان میں شاید سب سے قدیم بارہ ماسہ عبدالرحمٰن نے تیرھویں صدی کے اوائل میں "سندیس راسک" کے نام سے اپ بھرنش میں لکھا تھا۔ عبدالرحمٰن کا تعلق سرائیکی علاقے سے بیان کیا جاتا ہے۔[۵۳] عبدالرحمٰن کی "سندیس راسک" بہت ہی نامانوس اپ بھرنش میں ہے۔ چوں کہ "سندیس راسک" اس دور میں اپ بھرنش کی آخری صورت یا جدید پنجابی اور اپ بھرنش کے درمیانی عہد کی کوئی شکل تھی۔[۵۴] اس لیے اس کا لسانی اسلوب بالکل نامانوس ہے۔ اس نظم کا طرزِ احساس اور مقامی رنگ دیکھنے کے لیے ہم اس کے ایک حصے کا ترجمہ درج کرتے ہیں۔ نظم انتہائی موثر اسلوب میں کہی گئی ہے:

> "سرد کے دن آگئے لیکن اس کا محبوب پردیس سے اب تک نہیں لوٹا۔ آسمان میں بادل چھترا کر غائب ہو گئے۔ رات کو خوشنما تارے دکھائی دینے لگے اور چاند کی سفید چاندنی نکھرنے لگی۔ کنول کا رس ٹپکنے لگا۔ سارس کلکل کی منوہر آواز نکالنے لگے۔ پانی کم ہو گیا۔ اس کا ریلا گھاٹ پر آکر رک گیا۔ کنجوں میں چہکتی چڑیوں' لال پیر اور چونچ والی مرالوں (بطوں) کا سرد موسم میں آنا مجھے اچھا نہیں لگتا۔ جن عورتوں کے شوہر ساتھ ہیں' وہ مختلف رنگوں کے کپڑے پہنے سرمہ لگائے راس کھیلتی ہوئی (ناچتی گاتی) گلیوں میں گھومتی ہیں۔ عورتیں بڑی بھگتی سے گئوشالہ اور گھوڑ سالہ میں دھوپ دیتی پھرتی ہیں۔ یہ سب دیکھ کر میری برداشت

سے باہر ہو رہا ہے۔ میری چاہت اپنے محبوب کے لیے بہت بڑھ گئی ہے۔ دیوالی میں عورتیں آنکھوں میں کاجل کے دیپ جلا رہی ہیں۔ کالے کپڑوں میں ملبوس جن میں قسم قسم کی لہریا (کشیدہ کاری) کاڑھی ہوئی ہے۔ کافور کا لیپ لگائے بال کے جوڑوں میں پھول گوندھے ہوئے پان منہ میں ڈالے ہوئے گھنگھروؤں سے چھن چھن کرتی ایک دوسرے سے بغلگیر ہوتی ہیں۔ حلقہ بنا کر ناچتی گاتی ہیں۔ سارا دکھ اکیلے مجھی کو دیا گیا ہے۔ ایک لمحے کے لیے بھی مجھے چین نصیب نہیں آوے ہے۔ پھر بھی رات کو آنکھ نہیں جھپکتی۔ آنسو بہاتی ہوں۔ اے مسافر کیا میں مان لوں کہ میرا محبوب مجھ سے بیزار ہو گیا ہے۔ اس لیے اس سردی کے موسم میں بھی گھر کی یاد اسے نہیں آتی۔ "۵۵

عبدالرحمٰن کی "سندیس راسک" کے بارہ ماسہ کے بعد آیئے ہم یہ دیکھیں کہ بارہ ماسہ کا موضوع کیا ہے؟ بارہ ماسہ وہ صنف سخن ہے کہ جس میں کوئی فراق زدہ عورت اپنے ایام ہجر کی کلفتوں اور محرومیوں کا حال کرب ناک انداز میں بیان کرتی ہے۔ سال کا ہر مہینہ اس کے لیے ایک نیا غم لے کر آتا ہے۔ موسم بدلتے ہیں۔ منظر بدلتے ہیں مگر اس کے اندر کے موسم بہ دستور ایک جیسے رہتے ہیں۔ وہ اپنی سکھیوں کو اپنے محبوبوں کے ساتھ شاد کام دیکھتی ہے۔ تہواروں پر لوگ خوش ہوتے ہیں مگر وہ اپنے محبوب کے بغیر اداس اور ہجر زدہ رہتی ہے اور ہمیشہ اپنے محبوب کا انتظار کرتی رہتی ہے۔ بارہ ماسہ ایام ہجر کے دکھ، دل پر گزرنے والی واردات اور انتظارِ مسلسل کا نام ہے۔

افضل کا بارہ ماسہ جس کا نام "بکٹ کہانی" ہے، ہجر اور انتظارِ مسلسل کی ایک طویل نظم ہے جو بے حد موثر ہے اور اول سے آخر تک یکساں طور پر ایک جیسے جذبات واحساسات کا مظاہرہ کرتی ہے۔

"بکٹ کہانی" کی نازنین عورت ہجر کے اسی دکھ اور کرب کا سامنا کرتی ہے کہ جو دکھ کرشن کے انتظار میں رادھا دیکھتی تھی۔ پیار، چاہت اور خواہش کی نہ ٹوٹنے والی وہ لہر جو رادھا کے انتظار میں ملتی ہے، اسی لہر کی کیفیات "بکٹ کہانی" کی نازنین کے ہاں ملتی ہیں۔ مسلسل تنہائی میں جل کر کوئلہ بن جانے کی حالتیں "بکٹ کہانی" میں عام ہیں اور پھر اسی راکھ سے محبوب کی آرزوئیں جنم لیتی ہیں اور بدن محبوب کی خواہشوں سے سرشار ہو جاتا ہے۔ کرشن کی خواہش میں جسمانی لذات کے جو تصور رادھا کے رومانس میں ملتے ہیں، وہی تصور "بکٹ کہانی" کی خاتون کے ہاں بھی موجود ہیں۔ اپنے بدن کو محبوب کے سپرد کر دینے کی خواہش مسلسل جاگتی رہتی ہے۔ اس کی تنہائی کا مطالبہ بدن کی خواہش کو پورا کرنے کا ہے۔ "بکٹ کہانی" میں شیام کا استعارہ تسلسل کے ساتھ ملتا ہے۔ وہی سانولا سلونا دیو مالائی محبوب اس کے متخیلہ میں موجود رہتا ہے۔ کرشن رادھا کو بلانے کے لیے اودھو (پیامی) کو بھیجتا تھا۔ یہ "اودھو" بھی استعارہ بن کر "بکٹ کہانی" میں نمودار ہوتا ہے۔ کہانی کی نازنین اسے بار بار تاکید کر کے پیام بر بناتی ہے۔ "بکٹ کہانی" کے پس منظر میں برندرابن میں کھیلے جانے والے عشقیہ کھیل کی بازگشت بار بار سنائی دیتی ہے۔ فرق یہ ہے کہ کرشن اور رادھا کے رومانس میں بدن کی خواہش وصل کے سمے میں پوری ہو جاتی ہے مگر "بکٹ کہانی" کی نازنین عورت کو طویل انتظار کا سامنا کرنا پڑتا ہے۔

یہ اشعار دیکھیے جن میں شیام کے انتظار میں رادھا جیسی دلی کیفیات ملتی ہیں۔ یہ وہی رنگ ہے جو ودیا پتی کی شاعری کے اس حصے میں نظر آتا ہے جہاں رادھا سراپا انتظار بن کر شیام کا راستہ دیکھتی رہتی ہے:

لکھوں پتیاں ارے اے کاگ! لے جا
سلونے سانورے سندر پیا پا

گیا آسوج کاتک مانس آیا
سلونے شیام کوں پردیس بھایا

چلی کاتک کی رت کیا کیجیے ری
سلونے بن نہیں اب جیو رہے ری

سکھی! یہ مانس تو لک مانس بیتا
بدیسی شیام نے پھیرا نہ کیتا

ارے لوگو! میں کانورد دیس جاؤں
سلونے شیام کوں ٹونا چلاؤں

ہجر و فراق کی کلفتوں میں گھلتے گھلتے مہینے گزرتے چلے جاتے ہیں۔ بالآخر ہولی کا موقع آجاتا ہے۔ ہولی کے آنے سے برہن کے دل پر گہری چوٹ لگتی ہے۔ ہولی کی دھوم دھام اور رنگوں کی بہار سے زمانہ خوشی سے جھوم اٹھتا ہے۔ بارہ ماسہ کی برہن پیا کے بغیر یہ منظر دیکھتی ہے:

سلونی' سانولی اور سبز گوری
سبھی کھیلیں پیا اپنے سے ہوری
بھرے رنگوں کے مٹکے ساتھ سب کے
اچھی پچکاریاں ہیں ہاتھ سب کے
گلال اندر بھمکیں ہیں لال ساری
بجاوے دف پیا کے نال ساری
کہوں ڈھولک کہوں مردنگ باجے
کہوں سرمنڈلا اور طنبور گاجے

بھریں چنگل بھیروں کے اڑا دیں
کریں خوشحالیاں چھیڑیں چھڑا دیں

ہولی کے اس رنگین منظر کو دیکھ کر بارہ ماسہ کی نازنین ہوک بھرتی ہے اور یہ کہتی ہے:

ولے میں ہو رہی مرجھائی تم بن
ہزاراں برس بیتے مجھ اپر چھن
نہیں تم کوں ارے کچھ غم ہمارا
کہ مطلق یادسیں ہم کوں بسارا
پیا بن تجھ نمانی ہو رہی ہوں
نمانی کیا دوانی ہو رہی ہوں

"بکٹ کہانی" کی ہجرزدہ عورت کے جذباتی پیرائے میں جنس کی ایک فطری پکار بھی بار بار سنائی دیتی ہے۔ اس نظم میں موسمی تبدیلیوں کے جتنے بھی مناظر دکھائے گئے ہیں وہ براہِ راست جنسی خواہش کو تیز کرتے ہیں۔ ان میں "چاندنی" اور "اندھیرے" کی تمثالیں بھی موجود ہیں۔ یہ دونوں تمثالیں برہن کی نفسانی خواہشوں کو ابھارتی ہیں۔ جنسی اشتہاؤں کی دبی ہوئی آرزوئیں ان تمثالوں میں ابھرنے لگتی ہیں۔ 'بادل'، 'بجلی' اور بارشیں جنسی مہیجات کو مزید تیز کرنے لگتے ہیں اور ایسے سارے سموں میں برہن محبوب کا وصل چاہتی ہے اور وصل کے تلازمات میں لاشعوری طور پر وہ 'سیج' کا ذکر کرتی ہے۔ 'سیج' وہ علامت ہے کہ جسے دیکھ کر وہ خواہشوں میں مسلسل جلتی رہتی ہے۔ اس علامت سے متعلق چند اشعار دیکھیے:

بھئی مجھ 'سیج' بن پیو ناگنی رے — ستاوے دوسرے 'نت چاندنی رے
کہ گھر جا برہنی کو گر لگاؤ — پکڑ بھیاں پلنگ اوپر سلاؤ
پیا بن سیجری ناگن بھئی رہے — پنسن کھیلن کی سگری سدھ گئی رے
چلا پوس اے سکھی! آیا نہ کچھ ہاتھ — نہ سوئی سیج پر دلدار کے ساتھ

"بکٹ کہانی" گیارہویں صدی ہجری / سترہویں صدی عیسوی کی تصنیف ہے۔ اس کے اسلوب پر زبان کا پرانا رنگ غالب ہے۔ برج کے اثرات سب سے نمایاں ہیں۔ اس دور میں زبان تشکیل کے مراحل سے گزر رہی تھی۔ ان ہی مراحل میں کہیں کہیں حسن اتفاق سے زبان کا وہ رنگ بھی نمودار ہو گیا ہے جسے سترھویں صدی کے آخر اور اٹھارھویں صدی کے دوران میں زبان کے عمومی رنگوں کی صورت میں ڈھلنا تھا۔ یہ مستقبل کی زبان تھی جس کے ہلکے ہلکے لسانی عکس "بکٹ کہانی" میں ادھر ادھر بکھرے ہوئے مل جاتے ہیں۔ کہیں شعر اور کہیں مصرعے اس قدر صاف نظر آتے ہیں کہ ان پر جدید ہونے کا گمان گزرتا ہے:

ارے یہ عشق ہے یا کیا بلا ہے کہ جس کی آگ سے سب جگ جلا ہے

جہاں ساجن بسے اس دیس جاؤں ارے یہ آگ تن من کو بجھاؤں

اگر غم ہے تمہیں میری اگن کا کرو کچھ فکر پیارے کے ملن کا

ع پیالہ عشق کی مے کا پلایا

بہت مدت گئی کرتے گدائی پیا کے وصل کی تب بھیک پائی

جو حیلہ عشق نے دے کر اٹھایا فلک دشمن مرے پیچھے لگایا

ع کہو اب زندگی کا کیا جتن ہے؟

اری جب کوک کوئل نے سنائی تمامی تن بدن میں آگ لائی

ع چلا ساون مگر ساجن نہ آئے

ع تجھے اے سنگدل کیسے پڑی چین

اری ظالم! نہ داری خوف رب کا قیامت نزد ہے کر فکر تب کا

ع گئی برسات رت نکھرا فلک سب

ع ستم اوپر ستم کیسے سہوں رے

اجی ملاں! مرا تک حال دیکھو پیارے کے ملن کی فال دیکھو

کوئی امید میری بر نہ لایا دیا مجھ کوں سبھوں نے دکھ سوایا

جو آیا ماہ پھاگن کیا کروں ری   سجن پردیس میں نت دکھ بھروں ری

سلونی سانولی اور سبز گوری   سبھی کھیلیں پیا اپنے سیں ہوری

گیا جب جیٹھ تو میں کیا کروں ری   پیا کے درد سے بس کھا مروں ری

ع پیا کی چاہ نے غلبہ کیا رے

ع سکھی میں سد گئی اندر مناجات

"بکٹ کہانی" شمالی ہند کا پہلا دستیاب شدہ ادبی نمونہ ہے لیکن اسے دیکھ کر یہ کہا جا سکتا ہے کہ اس سے پہلے یقیناً دیگر نمونے موجود ہوں گے۔ کہانی کا بھرپور انداز سلجھا ہوا اسلوب اس بات کی غمازی کرتا ہے کہ افضل سے قبل نمونے موجود تھے۔ افضل کے اسلوب میں وہ مغائرت محسوس نہیں ہوتی جو دکنی اسلوب میں ہو سکتی ہے۔ اس لیے ہم یہ کہہ سکتے ہیں کہ افضل کے ہاں اسلوب دکنی کے مقابلے میں زیادہ نکھر کر سامنے آگیا ہے۔ افضل کے ہاں آسانی کے ساتھ مستقبل کے اردو اسلوب کی ابتدائی آہٹیں سنی جا سکتی ہیں۔ اس کتاب کی سب سے بڑی خوبی یہ ہے کہ اس میں نہایت بے تکلفی سے جس ابھرتے ہوئے اسلوب کو پیش کیا گیا ہے۔ اس پر کھڑی بولی، برج اور پنجابی کا اثر ہے مگر یہ اسلوب ان زبانوں سے بلند ہو کر اپنے منفرد لسانی وجود کا اعلان بھی کر رہا ہے جو اردو کا اسلوب ہے۔ یہ اتفاق کی بات ہے کہ افضل نے اپنے تخلیقی اظہار کے لیے "بارہ ماسہ" کی صنف کو اختیار کیا تھا اور اس صنف ادب کے لسانی، ثقافتی اور ادبی تقاضوں کو پورا کرنے کے لیے اسے ہندوستان کے مقامی وجود سے خود کو جوڑنا پڑا اور ایک ایسا اسلوب اختیار کیا کہ جو ہندوستانی ثقافتی رنگوں کو ابھار سکے اور اس طرز احساس کو پیدا کر سکے جو ہندوستانی عورت کے جذباتی پیرایہ میں موجود تھا۔ بہ صورت دیگر اگر افضل نے کسی داستان پر مبنی کوئی مثنوی لکھی ہوتی تو اس میں اردو کا فارسی روپ اس کے ہاں زیادہ نمایاں ہوتا۔ اس کی بنیادی وجہ اس کے اسالیب میں فارسی کی لسانی روایت کا لاشعوری غلبہ ہے جو قدم قدم پر اسے گرفت میں لے لیتا ہے۔ یہ کہنا بھی دشوار نہیں ہے کہ اگر افضل نے اردو غزل لکھی ہوتی تو وہ بھی فارسی روپ کی درخشاں مثال ہوتی۔ افسوس "بکٹ کہانی" کے علاوہ اس کا اردو کلام موجود نہیں ہے۔

حوالے

۱۔ محمد عوفی، "لباب الالباب" بہ حوالہ الف۔د۔ نسیم "اردو زبان و ادب کے ابتدائی نمونے" تاریخ ادبیات مسلمانان پاک و ہند (لاہور: پنجاب یونیورسٹی، ۱۹۷۱ء) اردو ادب جلد اول، ۱۵۵

۲۔ امیر خسرو، "غرۃ الکمال"، بہ حوالہ الف۔د۔ نسیم، تاریخ ادبیات مسلمانان پاک و ہند، اردو ادب، جلد اول، ۱۵۵

۳۔ گیان چند، ''خواجہ مسعود سعد سلمان''، تاریخ ادب اردو (دلی: قومی کونسل برائے فروغ اردو زبان، ۱۹۹۹ء)
جلد اول، ۳۷۴

۴- Wahid Mirza, Amir Khusro (Lahore: Punjab University, 1962)17

۵۔ خسرو، نہ سپہر، محمد رفیق عابد، مترجم: (دلی: مکتبۂ جامعہ، ۱۹۷۹ء) ۱۸۳-۱۸۲

۶۔ عزیز احمد، برصغیر میں اسلامی کلچر، ڈاکٹر جمیل جالبی، مترجم؛ (لاہور: ادارہ ثقافت اسلامیہ، ۱۹۷۷ء) ۱۷۲

۷۔ محمد مجیب، ہندوستانی مسلمان، محمد مہدی، مترجم: (دلی: قومی کونسل برائے فروغ اردو زبان، ۱۹۹۸ء) ۲۴۰

۸۔ ممتاز حسین، امیر خسرو دہلوی (کراچی: نیشنل بک فاؤنڈیشن، ۱۹۷۶ء) ۲۰۲

۹۔ ممتاز حسین، امیر خسرو، ۲۰۵

۱۰۔ میر خورد، سیر الاولیا، اعجاز الحق قدوسی، مترجم: (لاہور: اردو سائنس بورڈ ۱۹۹۶ء) ۸۴-۷۸۳

۱۱۔ غرۃ الکمال بہ حوالہ، وحید مرزا، امیر خسرو، ۲۲۸

۱۲۔ محمود شیرانی، مرتب؛ حفظ اللسان (دلی: انجمن ترقی اردو، ۱۹۴۴ء)

۱۳۔ ڈاکٹر جمیل جالبی، تاریخ ادب لاہور (لاہور: مجلس ترقی ادب، ۱۹۸۷ء) جلد اول، ۳۴

۱۴۔ گوپی چند نارنگ، امیر خسرو کا ہندوی کلام (لاہور: سنگ میل پبلی کیشنز، ۱۹۹۰ء) ۱۳۲

۱۵۔ ممتاز حسین، امیر خسرو، ۳۴۸

۱۶۔ سیدہ جعفر، گیان چند، مرتبین؛ تاریخ ادب اردو (دلی: قومی کونسل برائے فروغ اردو زبان، ۱۹۹۸ء) جلد اول، ۳۱۹

۱۷۔ رشید حسن خان، ادبی تحقیق (علی گڑھ: ایجوکیشنل بک ہاؤس، ۱۹۷۸ء) ۳۱۸

۱۸۔ محمود شیرانی، مقالات شیرانی، مظہر محمود شیرانی، مرتب؛ (لاہور: مجلس ترقی ادب، ۱۹۸۷ء) جلد دوم، ۹۱-۹۰

۱۹۔ قاضی عبدالودود، ''آزاد بحیثیت محقق''، نوائے ادب، (۱۹۵۶ء)

۲۰۔ نارنگ، خسرو کا ہندوی کلام، ۱۱۶

۲۱۔ مذکورہ حوالہ

۲۲- David C. Scott, Kabir Mythology (Delhi: Bharatiya Vidya Prakashan, 1985) 124

۲۳- Ibid, 105

۲۴- Unra Thakral, "The Avatar Doctrin in the Kabir Panth", Bhakti Religion in North India David N. Lorenzen, Editore; (Newyork: State University of Newyork Press, 1955) P:221.

۲۵- Unra Thakral, Avatar Doctrine, 223

۲۶۔ تاراچند، تمدن ہند پر اسلامی اثرات (لاہور: مجلس ترقی ادب ۲۴۷)

۲۷- Scott, Kabir Mythlogy, P 104

۲۸- Thakral, 324

۲۹۔ ڈاکٹر تاراچند، ۲۴۵-۲۴۴

۳۰۔ تاراچند، ۲۴۵، بحوالہ جنگل آنند کبیر کی ساکھی

۳۱۔ مذکورہ حوالہ، ۲۴۶

۳۲۔ ڈاکٹر وزیر آغا، اردو شاعری کا مزاج (لاہور: جدید ناشرین، ۱۹۶۵ء) ۱۴۷

۳۳۔ عزیز احمد، برصغیر میں اسلامی کلچر ڈاکٹر جمیل جالبی، مترجم؛ (لاہور: ادارہ ثقافت اسلامیہ، ۱۹۹۷ء) ۲۲۱

۳۴۔ ڈاکٹر محمد حسن

۳۵ ۔ شکیل الرحمٰن، کبیر (گوڑگاؤں: عرفی پبلی کیشنز، ۱۹۹۷ء) ۸
۳۶۔ شکیل الرحمٰن، کبیر، ۱۱-۱۰
۳۷۔ڈاکٹر جمیل جالبی، تاریخ ادب اردو (لاہور: مجلس ترقی ادب، ۱۹۸۷ء) جلد اول، ۴۶
۳۸۔ڈاکٹر محمد حسن مرتب؛ ہندوستانی شاعری (دلی: ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس، ۱۹۹۵ء)۱۵-۱۴
۳۹۔ ڈاکٹر سہیل بخاری، اردو کی کہانی (لاہور: مکتبۂ عالیہ، ۱۹۷۵ء) ۱۷۲
۴۰۔ جمیل جالبی، تاریخ ادب اردو، جلد اول، ۶۲۶
۴۱۔ خورشید احمد خان، ''نوشتہ گنج بخش سے منسوب اردو کلام کی اصل حقیقت''، اور ینٹل کالج میگزین (شمارہ خاص ۱۹۸۲ء) ۲۲
۴۲۔ ڈاکٹر گیان چند، ''شمالی ہند میں اردو شاعری سترھویں صدی میں''، تاریخ ادب اردو (دلی: قومی کونسل برائے فروغ اردو زبان، ۱۹۸۸ء) ۵ : ۹۶
۴۳۔ مذکورہ حوالہ
۴۴۔ محمود شیرانی، مقالات شیرانی، مظہر محمود شیرانی، مرتب؛ (لاہور: مجلس ترقی ادب، ۱۹۷۷ء) جلد دوم، ۹۹
۴۵۔ محمود شیرانی، مقالات، ۹۵
۴۶۔ محمود شیرانی، پنجاب میں اردو (اسلام آباد: مقتدرہ، ۱۹۸۸ء) ۱۹۲-۱۹۰
۴۷۔ مذکورہ حوالہ، ۳۸۶
۴۸۔ ڈاکٹر پرکاش مونس، اردو ادب پر ہندی ادب کا اثر (الہ آباد: پرکاش مونس ۱۹۷۸ء) ۱۳۷-۱۳۶
۴۹۔ ڈاکٹر گیان چند، ''شمالی ہند میں اردو شاعری سترھویں صدی میں''، تاریخ ادب اردو (دلی: قومی کونسل برائے فروغ اردو زبان، ۱۹۹۸ء) جلد پنجم، ۲۹-۲۸
۵۰۔ ڈاکٹر نور الحسن ہاشمی، ڈاکٹر مسعود حسین خان، مرتبین؛ بکٹ کہانی (لکھنو: اترپردیش اکادمی، ۱۹۷۹ء) ۱۵
۵۱۔ ڈاکٹر تنویر احمد علوی، ''بارہ ماسہ۔ایک مشترکہ ادبی روایت''، اردو اور مشترکہ ہندوستانی تہذیب کامل قریشی، مرتب؛ (دلی: اردو اکادمی، ۱۹۸۷ء)
۵۲۔ مقالاتِ شیرانی، جلد دوم، ۳۸۹
۵۳۔ حسن عسکری، عہد وسطیٰ کی ہندی ادبیات میں مسلمانوں کا حصہ (پٹنہ: خدابخش اور ینٹل لائبریری ۱۹۹۵ء) ۶۸
۵۴۔ ڈاکٹر کالا سنگھ بیدی، تین ہندوستانی زبانیں (دلی: انجمن ترقی اردو، ۱۹۶۶ء) ۷۹
۵۵۔ مذکورہ حوالہ، ۶۸

باب نمبر ۳

گجری ادب

(۱۴۰۷ء-۱۵۷۲ء)

دسمبر ۱۳۹۸ء میں امیر تیمور نے دلی پر زبردست حملہ کیا۔ اس حملے میں دلی سلطنت کو سیاسی، تہذیبی اور مالی طور پر شدید نقصان پہنچایا۔ دلی شہر کے اندر لشکریوں اور شہریوں کی لاشوں کے انبار لگ گئے[1]۔ اس حملے کا نفسیاتی طور پر بھی برا اثر ہوا۔ عام باشندے، علما، صوفیا اور اشرافیہ کے لوگ ذہنی طور پر عدم تحفظ کا شکار ہوئے اور ان کو یہ معلوم ہو گیا کہ دلی مرکز عوام و خواص کی حفاظت کرنے کا اہل نہیں ہے۔ اس لیے تیمور کے بعد لوگوں کے ذہنوں پر ایک غیر محفوظ مستقبل کا خوف طاری رہا۔ اس حملے کا ایک ردعمل یہ بھی ہوا کہ مرکز کو کمزور دیکھ کر صوبہ دار اپنی خود مختاری کے خواب دیکھنے لگے۔ گجرات کے صوبہ دار ظفر خان نے بھی ایک ایسا ہی خواب دیکھا اور ۱۴۰۷ء میں مظفر شاہ کا لقب اختیار کر کے گجرات کا خود مختار حکمران بن گیا[2]۔

سلطان مظفر شاہ "مراۃ سکندری" کے مطابق حضرت مخدوم جہانیاں جہاں گشت سے بہت عقیدت رکھتا تھا۔ مظفر شاہ کو سلطنت گجرات ملنے کی بشارت حضرت مخدوم سے ملی تھی۔ اس لیے سلطان مظفر اور اس کی نسل کے سلاطین صوفیا کا بے حد احترام کرتے رہے۔ اس پس منظر میں گجرات کے اندر صوفیا کے کئی خانوادے بہت مشہور ہوئے[3]۔ جن میں حضرت وجیہہ الدین علوی کا خانوادہ بھی تھا جس کا تعلق دلی سے تھا۔ اس دور کے صوفیا میں قطب عالم میر برہان الدین گجراتی، حضرت شاہ عالم محبوب عالم، شیخ حسام الدین، عثمان بن داؤد ملتانی، حضرت مخدوم سراج، حضرت شیخ داور الملک، قاضی نجم الدین گجراتی، کمال الدین دہلوی اور حضرت شاہ میو جیسے اہم نام ملتے ہیں۔

گجرات چوں کہ نسبتاً محفوظ علاقہ تھا، اس لیے باشندگان دلی کافی تعداد میں گجرات ہجرت کر گئے۔ جس کا حوالہ "مراۃ احمدی" میں موجود ہے[4]۔ عوام کے ساتھ ساتھ علما اور صوفیا بھی دلی سے ہجرت کرنے پر مجبور ہوئے۔ چنانچہ برہان الدین قطب عالم، شیخ احمد کھٹو اور مولانا خواجگی جیسی اہم شخصیات گجرات میں آباد ہوئیں۔ اس ہجرت سے گجرات کی عوامی زبان یعنی گجری کی لسانی ساخت میں تبدیلیاں ہوئیں۔ شمالی ہند کے مہاجرین کی آمد سے گجرات کی تہذیبی اور لسانی روایات پر اثرات مرتب ہوئے۔

مذکورہ بالا مباحث میں ہم نے امیر تیمور کے جس حملے کے اثرات کا ذکر کیا ہے، اس کے نتیجہ میں دلی کے آزردہ شہری گجرات چلے گئے تھے مگر یہ یاد رہے کہ شمالی ہند اور گجرات کے درمیان یہ پہلا رابطہ نہیں تھا۔ گجرات علاء الدین خلجی کے زمانہ میں ۹۸-۱۲۹۷ء فتح ہو چکا تھا۔ وہاں علما پہنچ چکے تھے اور صوفیانہ رشد و ہدایت کا اس سے قبل ہی آغاز ہو چکا تھا۔

پندرھویں صدی عیسوی میں گجرات کے صوفی شاعر بہاء الدین باجنؔ (م ۱۵۰۶ء) نے اپنی زبان کو بہ یک وقت ہندی، گجری اور زبان دہلوی کہا ہے جس کا مطلب یہ ہے کہ باجنؔ نے اپنی زبان کو شمالی ہند کی زبان کے مماثل قرار دیا ہے۔ بقول محمود شیرانی، باجنؔ کے نزدیک ہندی اور زبانِ دہلوی ایک ہی چیز ہے، ان کی تصنیف میں ایک چھوٹی سی نظم ہے جو اس عنوان سے شروع ہوتی ہے:

"صفتِ دنیا بہ زبانِ دہلوی گفتہ" [۵]

زبان کی اس روایت سے وابستہ علاقوں میں جب مسلمان شاعر اور ادیب کچھ کلام لکھتے تو اسے "ہندی" یا "ہندوی" کہتے تھے۔ قدیم اردو کے لیے یہ نام کثرت سے مستعمل رہا ہے۔ گجرات کے علاقہ سے وابستہ مسلمان ادیبوں نے بھی "ہندی" اور "ہندوی" کا نام لیا مگر شمال اور دکن کے مقابلہ میں اپنے علاقے کے لسانی تشخص کے لیے انہوں نے "گجری" اور "گوجری" کی اصطلاح کو استعمال کرنا شروع کیا تھا۔ چنانچہ تاریخ ادب میں گجرات کا قدیم اردو ادب "گجری ادب" کے نام سے مشہور ہوا۔

معلوم ہوتا ہے کہ گجرات کے صوفیا اور ادیبوں کے شعور میں یہ بات پختہ حد تک موجود تھی کہ وہ زبان کے معاملے میں گجراتی زبان کے ادیبوں سے جداگانہ لسانی شناخت رکھتے ہیں۔ وہ بہ خوبی سمجھتے تھے کہ جس زبان میں وہ ادب تخلیق کر رہے ہیں، وہ شمالی ہند سے لے کر گجرات اور دکن تک پھیلی ہوئی ہے۔ اس اعتبار سے وہ ایک وسیع تر لسانی روایت کے شاعر تھے۔ اسی روایت کی تخصیص کے لیے "گجری" یا "گوجری" کی یہ اصطلاح اس خطے کے ادیبوں کی قدیم اردو کو گجراتی سے ممتاز و ممیز کرتی تھی۔ چناں چہ شیخ علی محمد جیو گام دھنی کی تصنیف "جواہر اسرار اللہ" کے دیباچہ میں جو ۳۱-۱۵۳۰ء / ۹۳۷ھ سے پہلے کی تحریر ہے، یہ اصطلاح موجود ہے۔[۶]

ہر زبان کا ایک تہذیبی باطن ہوتا ہے اور یہ تہذیبی باطن زبان کی شناخت بن جاتا ہے۔ اردو کے تہذیبی باطن میں ایک طرف برصغیر کا مقامی وجود اور دوسری طرف عرب و عجم اور وسط ایشیائی وجود کا تشخص موجود ہے۔ وہ زبان جسے ہم اردو کہتے ہیں، اس کا تہذیبی باطن ان ہی عناصر سے مرتب ہوتا ہے۔ گجراتی ادب ہو یا دکنی ادب—— ان ادبیات کا مطالعہ کرتے ہوئے ہم اس تہذیبی باطن پر برابر نظر رکھتے ہیں۔

گجری ادب، گجرات میں پندرھویں صدی سے سترھویں صدی کے ربع سوم تک خوب پھلتا پھولتا ہے اور یہ وہ زمانہ ہے جب اس ادب کے شاہ کار تخلیق ہوتے ہیں۔ ان ادوار میں گجرات بہت اہم تجارتی مرکز رہا اور اس کے ساتھ ساتھ یہاں صوفیا کی سرگرمیوں کا سلسلہ بھی جاری رہا۔ تصوف اس عہد کا تخلیقی استعارہ تھا۔ گجری ادب اسی استعارے سے پیدا ہوا۔ یہ بات عجیب لگتی ہے کہ اس زمانے میں گجرات مقامی زبان میں ذریعہ اظہار کا سب سے

سرگرم مرکز بن جاتا ہے۔ شمالی ہند کے صوفیا فارسی میں شعر کہتے رہے اور اقوال درج کرتے رہے مگر گجرات کی سرزمین پر ادب کا جو ڈرامہ کھیلا گیا، اس میں مقامی زبان یعنی گجری کو استعمال کیا گیا۔ گجری ادب کے ادیب فارسی زبان سے بھی اتنے ہی قریب تھے جتنے کہ شمالی ہند کے ادیب۔ مگر ان لوگوں نے فارسی کی جگہ گجری زبان کو ترجیح دی۔ اس کی وجہ یہ تھی کہ گجرات وہ علاقہ تھا جہاں فارسی زبان وادب کی روایت گہری نہ تھی۔ اس لیے یہاں کے صوفیا اپنا پیغام گجری میں دے رہے تھے۔ ان لوگوں نے زبان کا ایک ایسا ڈھانچہ بنا لیا تھا جو بہت آسانی سے عام لوگوں کو سمجھ آسکتا تھا۔ اس دور کی گجری پر مقامی روایت کا نہایت گہرا غلبہ تھا۔ یہ غلبہ فکری اور لسانی سطح پر آج بھی دیکھا جاسکتا ہے۔

شاہ بہاء الدین باجنؔ

(۱۳۸۸ء-۱۵۰۶ء)

یہ کہا جاتا ہے کہ شیخ باجنؔ، خوب محمد چشتی، علی محمد جیوگام دھنی اور قاضی محمود دریائی گجری ادب کے وہ چار ستون ہیں جنہوں نے گجری کو بولی کی سطح سے اٹھا کر ادبی شکل دی اور اس میں شعر کہہ کر اس زبان کی صلاحیت اور توانائی کو اجاگر کیا۔[۷] شیخ باجنؔ گجری ادب کی اس عمارت کے پہلے ستون ہیں۔ ان کا اولیں مفصل تعارف ۱۹۳۰ء میں پروفیسر محمود شیرانی نے پیش کیا تھا۔ جو مقالات شیرانؔی جلد اول میں موجود ہے۔ دور حاضر میں شیخ فرید کے تحقیقی مقالے 'شاہ بہاء الدین باجنؔ۔ حیات اور گجری کلام" سے ان کی زندگی اور شاعری کے بارے میں بہت سی نئی باتیں سامنے آئی ہیں۔ باجنؔ ۱۳۸۸ء / ۷۹۰ھ میں احمد آباد میں پیدا ہوئے۔[۸] ان کی وفات ۷۔۱۵۰۶ء / ۹۱۲ھ میں ہوئی۔ مقبرہ برہان پور میں ہے اور زیارت گاہ خاص وعام ہے۔[۹]

پروفیسر شیرانؔی نے باجنؔ کے کلام "خزائن رحمتہ اللہ" کا جو نسخہ استعمال کیا تھا، اس میں وہ اپنے کلام کو "گجری" "ہندی" کے ساتھ ساتھ "دہلوی" بھی بتاتے ہیں۔[۱۰] ڈاکٹر جمیل جالبؔی بھی شیرانی کے ہم نوا ہیں۔[۱۱] شیخ فرید کا دعویٰ ہے کہ "خزائن رحمت اللہ" کے قلمی نسخوں میں کہیں بھی "دہلوی" لکھا ہوا نہیں ملتا۔ باجنؔ نے اپنے کلام کو ہندی، ہندوی اور گجری یا گوجری کہا ہے۔[۱۲] شیخ فرید "دہلوی" کو الحاقی اضافہ بتاتے ہیں۔[۱۳] ظہیر الدین مدنی بھی یہ کہتے ہیں کہ انہوں نے برہان پور میں خطیب جامع مسجد حضرت احکام اللہ مرحوم کے کتب خانہ میں "خزائن رحمت اللہ" کا قلمی نسخہ دیکھا تھا۔ وہ اس بات کی شہادت دیتے ہیں کہ اس نسخہ میں کسی بھی جگہ لفظ "دہلوی" نہیں پایا گیا۔ صرف گجری، گوجری اور ہندی کے لفظ ہیں۔[۱۴]

شیخ باجنؔ کی زبان کو دیکھیے تو اس پر برج اور ہندی کی روایت کا گہرا اثر ہے۔ زبان کی قدیم شکلیں اس کی شاعری کے وجود کو مقامی روایت سے ہم آہنگ کرتی ہیں۔ اظہار ذات میں اس نے مقامی اصناف اور بحروں کو استعمال کیا ہے۔ اس طرح ان اصناف سے وابستہ روایات کا عکس بھی اس کے ہاں موجود ہے۔ اصناف اختیار کرنے کا

مطلب کسی زبان کے طرزِ احساس اور اس کے تخلیقی سانچوں کو اختیار کرنا ہے۔ باجن کے لکھے ہوئے دوہرے ہندی طرزِ احساس کی عام صداقتوں اور تجربات کے مظہر ہیں۔ ان کے پیچھے ہندوستانی روایت کا صدیوں پرانا تجربہ اور دانش موجود ہے۔

باجن کی شاعری پر دوہوں کی شکل میں کبیر پنتھی شعرا کی "بانی" کا احساس ہوتا ہے:

باجن میت پچھوڑا جس کوں ہووے
پانی رووے سبہ کوئی وہ لوہو رووے

باجن جیو آمر ہے موا نکھیو کوے
جے کوئی موا کہے وہی موا ہوے[۱۵]

باجن کی شاعری کو اگر کوئی چیز ہندی روایت سے منفرد کرتی ہے تو وہ اس کی زبان نہیں بلکہ اس کا فکر اور طرزِ احساس ہے۔ مسلمان صوفیا کے تجربہ، دانش اور روایات سے باجن کا کلام ممتاز ہوتا ہے اور یہی اس کی پہچان ہے۔

باجن کے ہاں صوفیانہ عقائد کی شاعری میں کبیر پنتھی اور صوفیانہ روایت کا امتزاجی رنگ ملتا ہے:

راول دیول ہم نجانا پھاٹا پہنہ روکھا کھانہ
ہم درویشہ ایہی ریت پانی لوڑیں ہور مسیت
بیٹھے آچھیں ٹھنڈی چھانو جو کچھ دیوے سو ہی کھانو[۱۶]

عمومی طور پر اگرچہ باجن کے کلام کا رنگ قدیم ہندوستانی روایت سے منسلک ہے اور اس میں صوفیانہ عشق کے اظہار کے لیے ہندی طرز کے مطابق صیغۂ تانیث استعمال کیا گیا ہے جو ہندی روایت سے متعلق ہے مگر باجن کے کلام میں ایسے اشعار بھی مل جاتے ہیں جن میں خالص صوفیانہ رنگ و آہنگ موجود ہے:

اللہ سیتیں جے کوئی ہوئے اللہ اور جگ اس کا ہوئے
من مراد گھر بیٹھے پاوے اس کو مار نہ سکیے کوئے[۱۷]

اس دور کے تمام صوفیا کے ہاں اسی قسم کے شعری پیکر ملتے ہیں۔ عوامی استفادے کے لیے وہ زبان کا عوامی پیکر تراشتے ہیں۔ اس پیکر سے ابلاغ بہ خوبی طور پر ہو سکتا تھا۔ اس لسانی پیکر میں ان کی ہدایت، نصیحت، رموز اور ارشادات نظم کیے جاتے تھے اور جو چیز اس زبان کو ممتاز کرتی تھی، وہ اسلام کی حقانیت کے تصورات تھے۔ جیسا کہ پروفیسر حافظ محمود شیرانی نے اس مسئلہ پر روشنی ڈالی ہے:

"ان ایام میں اردو زبان کے امتیازی خط و خال جو دوسری زبانوں سے اسے ممیز کر سکیں، صرف معدودے چند ہیں یعنی یہ کہ اس زبان میں مسلمانی جذبات و خیالات ہوں۔

اس میں ایک حد تک عربی و فارسی کا عنصر موجود ہو۔"[18]

شیخ باجن کے کلام میں نظمیں، گیت، دوہرے، قطعے اور جکریاں ملتی ہیں۔ 'جکری'، ذکری کی بگڑی ہوئی شکل ہے اور اس کا ماخذ 'ذکر' ہے۔ شمالی ہند کے صوفیا کی مجالس میں نظم کی اس قسم نے چودھویں، پندرھویں صدی میں بہت مقبولیت حاصل کی تھی۔ اس کا اطلاق ایسی نظموں پر ہوتا تھا جن میں اور مضامین کے علاوہ سلسلے کا شجرہ اور مشائخ کی مدح ہوتی تھی۔[19] ڈاکٹر جمیل جالبی "جکری" کے بارے میں یہ کہتے ہیں:

> "جکری (جکری، ذکری کی گجری شکل ہے) میں بنیادی طور پر ذکر خدا، ذکر رسولؐ، ذکر پیر و مرشد، ذکر تجربات باطنی و واردات روحانی کو اس طور پر ایسے اوزان اور ایسے عام فہم الفاظ میں لکھا جاتا تھا کہ اسے گایا بھی جا سکے اور سازوں پر بجایا بھی جا سکے۔ جکری کی حیثیت مختصر گیت یا راگ راگنیوں کے ان بولوں کی تھی جنہیں گا بجا کر لوگوں کے اندر عالم وجد و سرور پیدا کیا جا سکے۔ اس میں عشق و محبت کے جذبات بھی ہوتے تھے اور ایسے ناصحانہ مضامین بھی جن سے مریدوں اور طالبوں کی ہدایت ہو سکے۔
>
> ہیئت کے اعتبار سے جکری، بھجن اور گیت ہی کی ایک شکل ہے جس میں دوہروں کا استعمال بھی کیا گیا ہے۔ باجن کے ہاں اس کی عام ہیئت یہ ہے کہ ابتدائی اشعار جو ہم قافیہ ہوتے ہیں "عقدہ" کہلاتے ہیں۔ اس کے بعد تین تین چار چار مصرعوں کے بند آتے ہیں جنہیں "پین" کہا جاتا ہے۔ آخری بند جو عام طور پر تین مصرعوں پر مشتمل ہوتا ہے "تخلص" کہلاتا ہے۔ پہلے دو مصرعے ہم قافیہ اور تیسرا الگ لیکن ہم وزن ہوتا ہے۔ ہر "گیت" سے پہلے یہ واضح کر دیا جاتا ہے کہ اسے کس راگ کے مطابق لکھا گیا ہے۔ مثلاً "عقدہ در پردہ صباحی" "عقدہ در پردہ بلاول" "عقدہ دو پردہ کدار" "عقدہ در پردہ للت" وغیرہ"[20]

لسانی اعتبار سے باجن کی تصنیف "خزائن رحمت اللہ" بہت قدر و قیمت کی حامل کتاب ہے۔ اس کی اہم ترین قدر یہ ہے کہ یہ اردو کے قدیم ترین روپ کا مستند نمونہ ہے۔ اس کے ساتھ ساتھ باجن کے کلام کی ایک اور اہم قدر یہ ہے کہ اس سے اردو میں غنائیہ شاعری کی روایت پروان چڑھتی ہے۔

قاضی محمود دریائی

(۱۵۳۴ء-۹۴۱ھ)

گجری ادب کی روایت کے اولین دور میں گجرات میں نظم کی ایک تکنیک "جکری" کا ذکر ہم باجن کے تذکرے میں کر چکے ہیں۔ "جکری" کا ذکر شیرانی صاحب نے قاضی محمود دریائی کا تذکرہ کرتے ہوئے کیا تھا اور یہ بتایا

تھا کہ نظام الدین اولیا کے زمانے میں بھی "جکری" موجود تھی۔ جیسا کہ ان کو مولانا وجیہہ الدین کی "جکری" سن کر حال آیا تھا:

"پینا بن بہا جی ایسا سکھ سے باسوں"

معلوم ہوتا ہے کہ سلطانی دور ہی سے دلی میں "جکری" صوفیانہ طرزِ اظہار اور بزرگانِ طریقت سے عقیدت و محبت کے اظہار کے لیے ایک صنف تھی۔ قاضی محمود دریائی کی شہرت کا بڑا سبب ان کی لکھی ہوئی "جکریاں" تھیں جن کے حوالے صوفیا کے تذکروں میں موجود ہیں۔ محمود دریائی ایک نامور صوفی خاندان سے تعلق رکھتے تھے جو بیرپور گجرات میں آباد تھا۔ ان کا سلسلہ ارادت اپنے والد سے وابستہ تھا جن کا نام قاضی حمید تھا اور وہ شاہ چالندھا (چائلندھا) کے نام سے معروف تھے۔

صوفیا کے تذکروں سے معلوم ہوتا ہے کہ قاضی محمود دریائی غلبۂ عشق میں حد درجہ غرق رہتے تھے۔ ان کی جکریاں بھی اس ذوق و شوق اور مستیِ مدام کی شہادت دیتی ہیں۔ یہ "جکریاں" اس دور کے قوالوں میں بے حد مقبول اور موثر بتائی گئی ہیں اور ان کی تاثیر سے محفلوں میں جذب و مستی کی کیفیات طاری ہو جاتی تھیں۔

جس دور میں جکریاں لکھی گئیں، وہ ہندوی روایت کے غلبے کا دور ہے۔ اس میں نہ صرف اسلوبِ بیان بلکہ روایت بھی ہندوی ہے۔ خدا، رسول، بزرگ، اولیا سب کے سب ہندوی ملبوس میں نظر آتے ہیں۔ "جکری" کی چشمِ بصیرت خالصتاً مقامی ہے۔ اس صوفیانہ واردات کے سارے مراحل ہندوی لباس ہی میں طے ہوتے ہیں اور اس سے بھی بڑھ کر "جکری" کسی نہ کسی خاص راگ میں لکھی جاتی ہے یعنی اس کا آہنگ بھی ہندوی رنگ سے عبارت ہے۔

قاضی محمود دریائی پر ہندوستانی دیومالا کے اثرات بھی دیکھے جا سکتے ہیں۔ بالخصوص کرشن بھگتی کے شعر میں "پتی پتنی روپ" کا جو تصور بہت مقبول تھا، وہ محمود کے صوفیانہ عقائد کا ایک حصہ تھا اور اس تصور کی وجہ سے ان کو ناپسند بھی کیا جاتا تھا۔ ان کے ہاں ہجر و فراق کی بھی کیفیات ہیں۔ ان کے اظہار پر بھی مقامی روایت غالب ہے اور وہ صیغۂ تانیث اختیار کر کے ہجر کی حالتِ حزیں کا اظہار کرتے ہیں۔ محمود دریائی کی شاعری کا لب و لہجہ، طرزِ احساس اور شعری لغت ان کو اس دور کی مقبول لوک روایت سے منسلک کرتی ہے:

عقدہ: نہ دو کھی جگ کو نہیں دکھ بھریا ہے سب کوئی رے
کوئی نا بھلا مرم نہ بوجھے بات دل کسے نہ سوجھے
دکھ جیو کا میرا کس کہوں
یوں مجھ پوچھیں سہیلیاں ہاں تجھ تن لوھو نہ ماس
جہاں جہاں میں گئے میرے سائیں کارن اپواس
میرے بھیتر دعو جلے میری سائیں[۲]

شاہ علی محمد جیو گام دھنی

(م ۱۵۶۵-۹۸۳ھ)

شاہ علی محمد بھی باجن اور محمود دریائی کی روایت کے صوفی شاعر ہیں۔ ان کا کلام مذکورہ بالا شعرا سے مختلف نہیں ہے۔ زبان واسالیب پر ہندوی روایت کا شیوہ بہ دستور قائم ہے۔ کہیں کہیں عربی و فارسی الفاظ یا صوفیانہ اصطلاحیں ملتی ہیں جو ان کے کلام کو گجری اردو کہنے کا واحد جواز بنتی ہیں۔ بہ صورتِ دیگر ان کے کلام کو حقیقتاً ہندی کہنے میں کوئی مضائقہ نہیں ہے۔ چوں کہ یہ سب شعرا ایک خاص مقصد کے لیے ادب تخلیق کر رہے ہیں، لہٰذا وہ زبان کا وہی اسلوب اختیار کرتے ہیں جو لوگوں میں مقبول بھی تھا اور قابل فہم بھی۔ اسی لیے عربی فارسی الفاظ کی اصل صورتوں کو پیش کرنے سے بھی کہیں کہیں گریز کیا گیا ہے اور جہاں ممکن ہو سکا ہے وہاں مقامی اثرات کے غلبہ کے سبب ان الفاظ کو ہندی بنالیا گیا ہے جس سے ابلاغ کا عمل تیز ہو جاتا ہے۔ بعض منزلوں پر ان کا لسانی اسلوب عربی و فارسی اثرات سے بہت دور ہو جاتا ہے اور اس پر مقامی زبانوں کی چھاپ بہت نمایاں ہو جاتی ہے۔ ان کا کلام "جواہر اسرار اللہ" ہے جسے ہم عصر صوفیا نے بلند مرتبہ کلام کہا ہے۔

شاہ علی محمد کا ایک کام بہت قابل قدر ہے۔ ہندی اوزان کی روایت میں لکھتے لکھتے وہ فارسی اوزان کی طرف بھی متوجہ ہوئے ہیں۔ یہ امر اس بات کی شہادت ہے کہ مقامی رنگ کی دھنوں اور نغموں کے ساتھ ساتھ ان کے فارسی کے تہذیبی آہنگ بھی اپنے رنگ دکھانے لگتے ہیں۔ یہ ایک اہم تبدیلی تھی جو مستقبل میں زبان کے وجود کو بدلنے میں معاون ثابت ہونے والی تھی۔ اس تبدیلی کے متعلق شیرانی صاحب لکھتے ہیں:

> "شاہ علی محمد ان بزرگوں میں سے ہیں جنھوں نے فارسی اوزان کو ہندی زبان میں روشناس کرنے کی ابتدائی کوشش کی ہے۔ ان کے ہاں ہزج مربع سالم ور جز مربع سالم میں دو نظمیں موجود ہیں۔"[۲۲]

ان کی شاعری کا عام اسلوب یہ ہے:

مجھ جگ کہے جتنا نہیں — پیو باج مجہ کتنا نہیں
من مانہہ نیہ سمتا نہیں — اے بھائیو ہوں سوں کروں[۲۳]

اس بستی کا کیا پتیارا — آج تمھوں کل دوجا مارا
سو کیوں تس کوں دھرے پیارا[۲۴]

جیو گام اعلیٰ درجہ کا جمالیاتی ذوق رکھتا تھا۔ اس کا لکھا ہوا ایک سراپا اسی جمالیاتی ذوق کا حامل ہے۔ ہندوی

اسلوب کا یہ سراپا اس عہد کی جمالیات کا عکاس ہے:

ادھر پنوالی چک رتنالی بنی باسک ہور تل کالی
ایہہ جیو مانگیں بھویں دمالی
جو جیوڑا پیو سوں لاگا ہنے جس نیہ کی آگا
تنہوں کا لوبھ سب بھاگا

''ہونٹھ پان سے لال ہیں، آنکھیں سرخ ہیں۔ زلفیں سانپ جیسی ہیں اور کالے تل دنبالہ دار ابرو دل مانگتی ہیں جو دل پیارے پریتم سے لگا اور جس کے دل میں محبت کی آگ روشن ہوئی۔ اس کا تمام لوبھ، طمع یا خواہشاتِ نفسانی سب فرار ہوگئے۔''[۲۵]

شاہ جیو کو وحدت الوجود کے فلسفہ سے عشق ہے۔ ان کے کلام پر سب سے قوی اثر اس تصور کا ہے۔ بعض ایسے اشعار بھی ملتے ہیں جو خالصتاً ہندوی شعری اسلوب کے ہیں مگر ان میں صوفیانہ مقامات کی اصطلاحیں آگئی ہیں:

احد واحد کی گھونگھٹ ماتھاں کرے تجلی ذات سو ناتھاں
وہی لاھوت ہو جبروت آوے ملکوت ناسوت کے بھاؤ لیاوے
ولی سو انسان کامل تھاوے پانچ جنہ حضرت آت دکھاوے

خوب محمد چشتی

(م ۱۶۱۴ء - ۱۰۲۳ھ)

اردو کی نشوونما کے سلسلے میں ہم اس سے پہلے یہ نقطہ نظر پیش کر چکے ہیں کہ اردو کو ''گجری'' اور ''دکنی'' سے ''اردو'' تک پہنچانے میں دلی کی عسکریت اہم کردار ادا کرتی ہے۔ جہاں جہاں عسکری فتح ہوتی ہے، وہاں سیاسی اور انتظامی دباؤ موثر ہو جاتا ہے اور اس کے ساتھ ہی ساتھ تہذیبی اثر بڑھنے لگتا ہے اور جب عسکری، سیاسی اور تہذیبی دباؤ میں ربط اور استحکام پیدا ہونے کی شکل بنتی ہے تو لسانی دباؤ کا مرحلہ شروع ہو جاتا ہے اور مقامی لسانی روایت پر فارسی اثرات جھلکنے لگتا ہے۔ گجرات اور دکن میں بالخصوص اس نقطہ نظر کا تجزیہ کیا جا سکتا ہے۔

گجرات کی تاریخ یہ بتاتی ہے کہ مغلوں کے عہد میں پہلی بار ہمایوں نے گجرات کی تسخیر کی مگر گجرات اس کے ہاتھ میں نہ رہ سکا۔ مغلوں کا یہ خواب اکبر نے ۱۵۷۲ء میں گجرات فتح کر کے پورا کیا۔ گجرات کی فتح سے ادبی تاریخ کا رخ بھی بدلتا ہے۔ وہ زبان جسے ''گجری'' کہا جاتا تھا اور جو تقریباً ڈیڑھ سو برس کے لگ بھگ مقامی اثرات کے غلبہ میں رہ کر پروان چڑھی، اس کی تنہائی کا زمانہ گزرنے کا وقت آ جاتا ہے۔ شیخ باجن سے شاہ علی جیو تک زبان کی جو صورت بنی تھی، وہ ہندوی اثرات کی ترجمان تھی مگر اکبر کی فتح گجرات سے فارسی کا نفوذ ہوتا ہے۔ مغلیہ تہذیب

سرایت کرنے لگتی ہے۔ دلی سے آنے والے عام لوگوں اور اصحاب فن کی تعداد میں اضافہ ہو جاتا ہے۔

چشتی کی دو کتابیں قابل ذکر ہیں۔ اول "خوب ترنگ" اور دوم "چھند چھنداں" —— اس بات کا دعویٰ کرنا کہ "خوب ترنگ" مغلیہ فتوحات کا نتیجہ ہے، قدرے دشوار معلوم ہوتا ہے۔ فتح گجرات ۱۵۷۳ء میں ہوئی۔ "خوب ترنگ" ۱۵۷۸ء-۹۸۶ھ میں تیار ہوئی۔ یہ کہنا بھی مشکل ہے کہ کتاب ہذا ایک ہی سال میں تصنیف ہوئی۔ سال آغاز معلوم نہیں۔ عین ممکن ہے کہ چند برس لگ گئے ہوں۔ اس حساب سے "خوب ترنگ" اکبری فتح کے فوراً بعد تصنیف ہوئی ہوگی۔ کتاب میں بعض حصے گاڑھے طور پر ہندوی اسلوب میں ہیں اور اس کے ساتھ ساتھ فارسی اثرات کی عملی شہادت بھی ملتی ہے۔ گویا "خوب ترنگ" میں زبان ہندوی بھی ہے اور اس اسلوب سے گریز کرتی ہوئی بھی نظر آتی ہے۔ مجموعی طور پر فارسی روایت کا دباؤ موجود ہے۔ ہم یہ کہہ سکتے ہیں کہ فارسی اور ہندوی کی شعری لغت میں تصادم کی صورت بنتی ہے۔ اس شعری کارنامے کی لسانی اہمیت پر روشنی ڈالتے ہوئے ڈاکٹر ابواللیث صدیقی نے یہ خیال ظاہر کیا ہے:

> "یہ نظم لسانی اعتبار سے نہایت اہم ہے۔ پراکرت اور جدید ہندوستانی زبانوں کے درمیان اس کی زبان کو ایک عبوری نمونہ قرار دیا جاسکتا ہے۔ سرسری مطالعہ سے بھی یہ بات واضح ہو جاتی ہے کہ اس میں وہی لسانی خصوصیات پائی جاتی ہیں جو قدیم پنجابی، قدیم برج، قدیم دکھنی اور قدیم مرہٹی میں بھی ملتی ہیں۔ یہ خصوصیات دراصل پراکرت کی اپ بھرنش شکلوں میں مشترک معلوم ہوتی ہیں اور اس سے میرے اس نظریے کی تائید ہوتی ہے کہ عوامی بولی جو اس وقت برصغیر کے ایک بڑے حصہ میں بولی جاتی تھی بہت سے عناصر مشترک رکھتی ہے۔ قدیم پنجابی اور قدیم دکھنی کے مختلف عناصر سے بعض ماہرین نے یہ نتیجہ نکالا ہے کہ مسلمانوں کے ساتھ ساتھ یہ زبان پنجاب سے دہلی اور بعد ازاں گجرات اور دکن میں پہنچی۔"[۲۶]

مثنوی کا موضوع چوں کہ تصوف کے امور، مسائل، نکات اور عرفان کا بیان کرنا ہے، اس لیے یہ موضوعات اپنی بنیادی لغت کے متقاضی نظر آتے ہیں اور ان مسائل کے بیان کے طفیل فارسی ذخیرۂ لغت پہلی بار زیادہ تعداد کے ساتھ ملتا ہے۔ "خوب ترنگ" میں صوفیانہ مسائل کثرت سے بیان کیے گئے ہیں۔ گجری ادب کے دور میں کہ جب زبان ابھی تشکیل پذیر ہو رہی تھی ان مسائل کے بیان میں قدرت کا مظاہرہ کرنا غیر معمولی بات تھی۔ اس کتاب کے موضوعات کا اب ہم مختصراً ذکر کرتے ہیں۔ حضرت وحدت، قوس احدیت، قوس واحدیت، قوس ظاہر وجود، حقائق موجودات، مراتب وجود، تفصیل حضرت الٰہیت وغیرہ۔[۲۷]

"خوب ترنگ" میں حکایات کی شکل میں تمثیلیں بیان کی گئی ہیں۔ مصنف نے یہ کارنامہ مثنوی مولانا روم کی طرز پر انجام دیا ہے۔ قدیم اردو میں شاید "خوب ترنگ" ہی وہ پہلی شعری تصنیف ہے جس میں تمثیل نگاری کا رنگ اختیار کیا گیا ہے۔ چشتی نے ایک تمثالی کہانی میں اردو داستان کی مشہور شخصیت شیخ چلی کا کردار پیش کیا ہے۔ یہ

بہت معنی خیز تمثیل ہے۔اس تمثیل کی دل چسپ کہانی کو ہم پہلے محمود شیرانی کے حوالے سے پیش کرتے ہیں بعد میں اس پر تبصرہ کریں گے:

''شیخ چلی کے چار مکان تھے جو ایک ہی صحن میں واقع تھے۔ مرمت کی ضرورت سے شیخ ایک مکان پر چڑھا، چھت پر پہنچ کر دیکھا تو تین مکان نظر آئے اور چوتھا مکان جس پر شیخ چڑھا تھا، نظر نہیں آیا۔ شیخ اس مکان کی یک لخت گم شدگی سے سخت پریشان ہوا اور سوچا کہ اس مکان کی مرمت پہلے نہ ہونے کی وجہ سے وہ روٹھ کر کہیں چل دیا ہے۔ دل میں کہا کہ اس کی تلاش میں جاؤں اور منا کر لاؤں۔ یہ ٹھان کر وہ جلد جلد اترا اور گلی میں پہنچ کر لوگوں سے پوچھنا شروع کیا کہ اس قسم کا مکان تم نے ادھر سے جاتا ہوا تو نہیں دیکھا؟ سننے والے اس سوال پر مسکرائے اور دل لگی کی غرض سے کہنے لگے کہ ہاں فلاں سمت جاتے دیکھا ہے، تم پھرتی کرو اور دوڑو، ابھی کوئی دم میں اسے جالو گے۔ شیخ دوڑنے لگا اور یار لوگ اسے اِدھر سے اُدھر اور اُدھر سے اِدھر دوڑاتے رہے، مگر مکان نہیں ملا۔ بالآخر تھکان سے چور اور پسینے میں شرابور شیخ ستانے کے لیے ایک مسجد میں گھس گیا۔ مسجد میں قلندروں کی ایک ٹولی بھی ٹھہری ہوئی تھی۔ان سے شیخ نے اپنی تلاش اور ناکامی کا قصہ دہرایا۔ انہیں بھی مذاق سوجھا، چناں چہ جب شیخ کو نیند آگئی، اس کی چار ابرو کا صفایا کر دیا۔ صبح کے وقت وہ حوض پر وضو کرنے کے لیے گیا، پانی میں اپنے چہرے کا عکس دیکھ کر حیران رہ گیا، چہرے کی ہیئت اور ہی نظر آئی۔ داڑھی اور مونچھوں کو غائب پا کر سمجھا کہ میں گم ہو گیا ہوں اور یہ کوئی اجنبی ہے جو میری جگہ آگیا ہے۔ اب شیخ چلی نے مکان کی تلاش چھوڑ کر اپنی تلاش شروع کر دی۔ آوازوں پر آوازیں دیں اور مسجد کا کونا کونا چھان مارا لیکن شیخ چلی کو اپنا سراغ نہیں ملا۔''[۲۸]

شیخ چلی کو جس تمثیل کا کردار بنایا گیا ہے، اس میں استغراق پیہم کے اثر سے کائنات کے اندر گم ہو جانے کی کیفیت ہے۔ پہلے وہ حالت مکانی میں گم ہوتا ہے اور پھر حالت زمانی میں ـــ اور اس کے بعد وہ تلاش ذات کے مرحلوں سے گزرتا ہے۔

شیخ چلی کا مسئلہ یہ ہے کہ اس کی تلاش باہر کی دنیا تک محدود رہتی ہے۔ وہ اس دنیا کو اور خود اپنے آپ کو خارجی سطح پر تلاش کرتا رہتا ہے اس کا یہ سفر داخلی دنیا کی سمت شروع نہ ہو سکا اس لیے وہ تلاش ذات میں کام یاب نہ ہوا۔ چار ابرو کی صفائی کے بعد وہ اپنی شناخت سے بھی محروم ہو جاتا ہے۔ یہ مکمل گم شدگی ہے۔ چشتی نے ذات کے بحران کی شدید شکل اس تمثیل میں پیش کی ہے۔

چین کے مصوروں کی داستان بھی ایک بھرپور تمثیل کا پیکر پیش کرتی ہے۔ اس داستان کے مطابق کچھ مصور باہر سے چین میں آتے ہیں۔ وہ سنتے ہیں کہ چینی مصور اڑتے پنچھی کی تصویر کشی کر سکتے ہیں، بادشاہ کے حکم سے بیرونی اور مقامی مصوروں کا مقابلۂ مصوری ہوا۔ بادشاہ نے ایک کمرے کی دیوار کا انتخاب کیا اور کہا کہ دیوار کے

ایک طرف چین کے مصور اپنے کمال فن کا مظاہرہ کریں گے اور دوسری طرف مہمان مصور۔۔۔ دونوں کو کچھ پتہ چل سکتا تھا کہ ادھر کیا ہو رہا ہے۔ چینی مصوروں نے جب اپنا شاہکار مکمل کیا تو سب رنگ ختم ہو چکے تھے۔ اب مہمان مصوروں کے لیے مسئلہ تھا کہ کیا کریں۔ انہوں نے فیصلہ کیا کہ دیوار کو رگڑ رگڑ کر اس طرح چمکا دو کہ آئینہ بن جائے۔ جب بادشاہ نے پردہ ہٹا کر تصویر دیکھی تو دونوں دیواروں پر ایک جیسی تصویر تھی۔۔۔

یہ تمثیلی حکایت اس بات کو بیان کرتی ہے کہ حقیقت اولیٰ دراصل ایک ہی ہے۔ پردہ ہٹ جائے تو وہ واحد حقیقت جھلک دکھاتی ہے۔ انسان کا کام صفائی قلب کر کے اس حقیقت تک پہنچنا ہے۔

"خوب ترنگ" گجری ادب کی روایت میں تخلیق ہونے والے صوفیانہ ادب کی فکر انگیز کتاب ہے۔ چشتی اس صوفیانہ فکر کا نمائندہ ہے جو انسانی قلب کی صفائی کو صوفیانہ تجربے کی بنیاد سمجھتا ہے۔ خوب محمد چشتی اس دور کا سب سے اہم تخلیقی ذہن ہے جس نے ایک طرف مثنوی مولانا روم کی طرز پر حکایات لکھ کر زندگی کے حقائق اور فلسفہ کو پیش کیا اور دوسری جانب "چھند چھنداں" سے اردو کے تخلیقی وجود کو فارسی بحروں سے روشناس کرایا اور اس کی منفرد پہچان کے وسیع مواقع فراہم کر دیے۔

"چھند چھنداں" فارسی اوزان کے تعارف کے لیے ہندوی میں لکھی گئی ہے۔ اردو ادب کی تاریخ میں اس کتاب کو ایک ہنگامہ خیز انقلاب سے تعبیر کیا گیا ہے۔[٢٩] محمود شیرانی کی رائے میں یہ انقلاب گیارھویں صدی ہجری (سترھویں صدی عیسوی) کے آغاز میں شروع ہوتا ہے اور اس کا پہلا نتیجہ محمد قلی قطب شاہ کی کلیات ہے جس میں اردو زبان اوزان و بحور، جذبات، تخیل اور تشبیہہ اور محاورے میں فارسی زبان کی تابع بنا دی گئی ہے۔

واقعتاً "چھند چھنداں" کی تصنیف نے قدیم اردو کا ادبی منظر نامہ بدلنے میں نہایت اہم کردار ادا کیا۔ یہ کتاب ایک نئے عہد کے طلوع ہونے کا اعلان کرتی ہے۔ جب فارسی اوزان اختیار کرنے کی روایت پڑی تو اوزان اپنے ساتھ فارسی کی شعری لغت، نغمگی اور طرزِ احساس کی لہر بھی لیتے آئے۔ مستقبل میں ان فارسی اوزان کی وجہ سے مقامی روایت سے بننے والے الفاظ رفتہ رفتہ زبان کے نئے مزاج سے ہم آہنگی نہ پا کر گریزپا ہونے لگے۔

جب کسی ادب کی اصناف کسی دوسرے ادب میں منتقل ہوتی ہیں تو وہ اپنے ساتھ اپنا ذہنی مزاج، طرز احساس، اساطیر اور روایات کا ذخیرہ بھی لیے آتی ہیں۔ اس کے ساتھ ساتھ اصناف کی اپنی ساخت اور ان کی نغمگی کا جمالیاتی احساس بھی منتقل ہوتا ہے۔ گجرات کے سارے شعرا "گجری" کے ساتھ ساتھ بڑی عمدگی سے فارسی بھی لکھتے ہیں۔ فارسی میں وہ غزل، قصیدہ، مثنوی اور دیگر اصناف اختیار کرتے ہیں۔ مگر جب گجری کی طرف آتے ہیں تو اپنے آپ کو بے بس پاتے ہیں۔ ہندوی کا ذخیرۂ لغت غزل کی روایت قبول کرنے سے انکار کرتا ہے۔ خود غزل بھی اس شعری لغت کے سامنے خود کو عاجز محسوس کرتی ہے۔ اس دور میں اوزان کی تبدیلی کے باوجود تخلیقی تجربہ مشکلات کا سامنا کرتا تھا۔ اس لیے اس زمانے کے شعرا مجبوراً "ہندوی" روایت اختیار کرتے ہیں۔ نہ صرف شعری لغت بلکہ جمالیاتی طرز احساس بھی ان کو مستعار لینا پڑتا ہے۔

باجن اور دریائی کے گجری ادب کو "ہندوی" روایت سے جو چیز ذرا الگ کرتی ہے وہ کچھ تو صوفیانہ افکار

ہیں اور یا پھر عربی فارسی کے الفاظ یا ان کی بدلی ہوئی مقامی رنگ کی شکلیں ہیں۔ اس کے علاوہ زبان میں تحریک بہت سست ہے۔ چونکہ سب کچھ ہندوی اصناف کے سانچوں اور ہندوی دھنوں میں کیا جارہا ہے، اس لیے ہندوی کی دیومالائی روایت اور طرز احساس کے سامنے صوفیانہ خیالات دبے دبے ہیں۔ اس لیے زبان کا عمل بھی سُست ہے۔ "ہندوی" روایت کے اثرات سے باہر نکلنا بہت دشوار معلوم ہوتا ہے اور یہ سب کچھ اس لیے بھی تھا کہ گجری عہد کی ابتدائی روایت کے ادیب ایک قسم کا افادی ادب پیدا کرنا چاہتے تھے۔ انہیں زبان کے صرف اس پہلو سے دل چسپی تھی کہ اس کا ابلاغ وسیع تر ہو۔ ان کی بات عام لوگوں تک پہنچ جائے اور وہ متاثر ہوں۔ ہمارے خیال میں اس کام کی حد تک وہ یقیناً کامیاب رہے ہوں گے۔

سوال یہ ہے کہ گجری ادب کی ایک مستقل اور پائیدار روایت کیوں نہ بن سکی؟ تاریخ میں گجری ادب کی روایت ایک خاص زمانہ میں قائم ہوئی۔ کچھ عرصہ تک چلی اور پھر کم زور پڑ گئی۔

گجری ادب کا سلسلہ سلطان مظفر شاہ کی قائم کردہ سلطنتِ گجرات (۱۴۰۷ء) کے بعد شروع ہوا۔ اگرچہ عہد علائی میں ۱۲۹۷ء کے بعد بہت سے صوفیا یہاں پہنچ چکے تھے اور اپنے تبلیغی کام میں مصروف تھے۔ سلطنت گجرات کے دور میں اتفاق سے شیخ باجنؒ اور محمود دریائیؒ نہ صرف جلیل القدر صوفی تھے۔ بلکہ شعر و ادب کے ذوق سے بھی سرشار تھے اور اس سرشاری کو ان کے ذوقِ موسیقی نے درجہ کمال تک پہنچادیا تھا۔ یہ دونوں شاعر تخلیق کے باطنی مرکز کے رمز شناس تھے۔ اس لیے ان کے شعری تجربے میں ایک ایسی توانائی ہے کہ انسان اس سے فوراً متاثر ہو جاتا ہے۔ اس کے ساتھ ساتھ کام دھنی اور خوب محمد چشتی جیسے نہایت ذہین شاعر اور صوفی بھی اسی خطہ میں موجود تھے۔ گجری ادب کی یہ خوش قسمتی کہیے کہ آغازِ سفر میں اسے مندرجہ بالا اذہان میسر آئے اور اس ادب کی ایک بنیاد قائم ہو گئی۔

مگر ادب و شعر کی یہ روایت ان کے بعد اتنی مضبوطی اور توانائی سے قائم نہ رہ سکی۔ دراصل ۱۵۷۲ء میں اکبر کی فوجوں نے گجرات پر قبضہ کر لیا اور گجرات کی خود مختاری ہمیشہ کے لیے ختم ہو گئی۔ سلطنت گجرات کے زوال سے گجری ادب کی یہ روایت کم زور ہوتی گئی۔ کیوں کہ بہت سے اعلیٰ درجے کے باصلاحیت لوگ دکن کی طرف ہجرت کر گئے تھے جہاں ان لوگوں کے لیے اعلیٰ مواقع حاصل تھے۔

سلطنت گجرات کے دور میں شعر و ادب کی اس طرح سے سرپرستی بھی نہ کی گئی تھی کہ جو سرپرستی دکن میں حاصل تھی۔ اگر ایسا ہوتا تو شاید یہاں اچھا ادب پیدا ہونے کے روشن امکانات تھے۔

کسی ادبی روایت کے استحکام اور تسلسل کے لیے نہ صرف امن وامان اور ماحول بلکہ تاریخ کا ایک مناسب وقفہ بھی چاہیے جس میں روایت زمین سے گہرے طور پر تعلق استوار کر کے مضبوط ہو سکے۔

گجرات میں ایسا مناسب وقفہ بھی میسر نہ آسکا اور روایت کی جڑیں گہرائی تک نہ اتر سکیں اور درحقیقت اس عمل کے مکمل ہونے سے پہلے ہی یہ جڑیں مرجھا گئیں۔

تو کیا ہم یہ کہہ سکتے ہیں کہ گجری ادب کی روایت اپنے ساتھ گجرات ہی میں ختم ہو گئی؟

ایسا کہنا درست نہیں ہے بلکہ اصل حقیقت یہ ہے کہ گجری ادب کی روایت نقل مکانی کر گئی۔ مناسب حالات، ماحول اور فضا کے کشیدہ ہونے کے سبب یہ روایت سفر کر کے دکن میں پہنچ گئی۔ چنانچہ اپنے اصل تخلیقی مرکز پر یہ روایت کمزور ہوتی گئی مگر دکن کی سرزمین پہ دکنی کی صورت میں اس روایت کی توسیع ہو گئی۔ اسی لیے دکنی ادب کے آغاز کے دور میں اسے کوئی بھی دکنی نہ کہتا تھا۔ اسے "گجری" کے نام سے پکارا جاتا تھا یعنی "گجری ادب" اظہار کا ایک مثالی لسانی نمونہ بن گیا تھا۔

حوالے

۱۔ یحییٰ بن احمد سرہندی، تاریخ مبارک شاہی، ڈاکٹر آفتاب اصغر، مترجم: (لاہور: اردو سائنس بورڈ ۱۹۸۶ء) ۲۶۲

۲۔ S.C.Misra The rise of the muslim power in Gujrat (1298-1492) (Delhi: Munshi Ram Manoharlal,1982) 137

۳۔ ستیش چندر مسرا، محمد لطف الرحمٰن، مرتبین: مراۃ سکندری (بڑودہ: شعبہ تاریخ جامع مہاراجہ سیاجی راؤ، ۱۹۶۱ء) ۱۰۱

۴۔ محمود شیرانی، مقالات شیرانی مظہر محمود شیرانی، مرتب: (لاہور: مجلس ترقی ادب ۱۹۸۷ء) جلد اول۔ ۳۹۷

۵۔ شیرانی، مقالات، جلد اول، ۲۶۸

۶۔ شیرانی، مقالات شیرانی، جلد اول، ۳۹۷

۷۔ مذکورہ حوالہ، ۱ : ۳۸۱

۸۔ ظہیر الدین مدنی "گجری اور دکنی ادب" مشمولہ دکنی اردو عبدالستار دلوی، مرتب: (بمبئی: شعبہ اردو بمبئی یونیورسٹی، ۱۹۸۷ء) ۳۰

۹۔ شیخ فرید، شاہ بہاء الدین باجن اور ان کا گجری کلام (احمد آباد: پیر محمد شاہ درگاہ شریف ٹرسٹ ۱۹۹۲ء) ۳

۱۰۔ مذکورہ حوالہ، ۹

۱۱۔ شیرانی، مقالات شیرانی، جلد اول ۱۶۹-۱۶۸

۱۲۔ ڈاکٹر جمیل جالبی تاریخ ادب اردو (لاہور: مجلس ترقی ادب ۱۹۸۷ء) جلد اول۔ ۱۰۸

۱۳۔ شیخ فرید، شاہ بہاء الدین باجن ۲۰

۱۴۔ مذکورہ حوالہ ۲۲-۲۱

۱۵۔ ظہیر الدین مدنی، دکنی اردو، ۲۸

۱۶۔ شیرانی، مقالات، جلد اول، ۱۷۱

۱۷۔ مذکورہ حوالہ ۱۷۳

۱۸۔ ڈاکٹر جالبی، تاریخ ادب اردو، جلد اول ۱۰۸

۱۹۔ شیرانی، مقالات جلد اول ۱۷۴

۲۰۔ مذکورہ حوالہ ۲۷۷

۲۱۔ ڈاکٹر جالبی، تاریخ ادب اردو، جلد اول ۱۰۷

۲۲- شیرانی، ۱ : ۲۷۷

۲۳- شعبہ اردو، مسلم یونیورسٹی علی گڑھ، علی گڑھ تاریخ ادب اردو (علی گڑھ: شعبہ اردو، مسلم یونیورسٹی ۱۹۶۲ء) ۱۱۷-۱۱۶

۲۴- شیرانی، مقالات۔ جلد اول ۱۸۷

۲۵- شیرانی۔ ۱۸۸

۲۶- شیرانی۔ ۱۸۹

۲۷- پرکاش مونس، اردو ادب پر ہندی ادب کا اثر (الہ آباد: پرکاش مونس ۱۹۷۸ء) ۱۹۳

۲۸- ڈاکٹر ابو للیث صدیقی، ادب و لسانیات (کراچی: اردو اکیڈمی سندھ، ۱۹۷۰ء) ۳۴-۳۳

۲۹- مذکورہ حوالہ، ۲۹

۳۰- مقالاتِ شیرانی، جلد اول، ۲۹۵-۲۹۴

۳۱- شیرانی، مقالات جلد اول، ۳۰۰

۳۲- مقالاتِ شیرانی، جلد اول، ۳۰۰

باب نمبر ۴

بہمنی دور کا ادب

(۱۳۴۷ء-۱۵۲۶ء)

جنوبی ہندوستان میں اردوئے قدیم کی تاریخ بہمنی سلطنت سے شروع ہوتی ہے۔ بہمنی سلطنت دکن میں اردو ادب کی پہلی تخلیقی تجربہ گاہ تھی۔ یہ اعزاز بہمنی سلطنت ہی کو حاصل ہے کہ یہاں پندرھویں صدی کے وسط میں اردو کا پہلا ادبی فن پارہ "مثنوی نظامی" کی شکل میں تخلیق ہوا اور یہی ریاست حضرت خواجہ گیسو دراز اور شاہ میراں جی شمس العشاق جیسے جلیل القدر صوفیا کی سرگرمیوں کا مرکز تھی۔ بہمنی ریاست میں ہمیں ایسے شعرا کے نام بھی ملتے ہیں کہ جنہوں نے دکن کی سرزمین پہ ابتدائی اردو غزل کے رنگ روپ کو تشکیل دیا اور اسے مقامی تہذیب کے رنگوں سے سنوارا۔ مگر ان سب مباحث کا ذکر کرنے سے پہلے ہمیں تاریخ کے گزشتہ زمانوں کا سفر کرتے ہوئے ان سیاسی حالات کا جائزہ لینا ہوگا کہ جن کی وجہ سے دکن میں یہ خود مختار ریاست دلی مرکز سے الگ ہو کر قائم ہوئی تھی۔ یہ سفر ہمیں محمد تغلق کے عہد میں لے جاتا ہے۔

دکن میں بہمنی سلطنت محمد تغلق ہی کے عہد کے ژولیدہ سیاسی حالات اور اس کی سنگ دلانہ طبیعت کے پس منظر میں قائم ہوئی تھی۔ تغلق دور کے "امیران صدہ" کی انتظامی ہیئت نے بہمنی ریاست کے قیام میں نہایت موثر کردار ادا کیا تھا۔ درحقیقت یہ "امیران صدہ" ہی کا گروہ تھا جس نے جنوبی ہند کی تاریخ کے ایک آزمائشی وقت میں جرأت و دلیری سے ایک فیصلہ کن کردار ادا کیا تھا۔ ذرا یہ دیکھ لیجیے کہ یہ کون لوگ تھے اور انہوں نے کن حالات میں جنوبی ہند کے اندر ایک نئی ریاست کا خواب دیکھا تھا۔

اس کہانی کا پس منظر کچھ اس طرح سے ترتیب پاتا ہے کہ چودھویں صدی کے آغاز میں دکن کی فتوحات کے بعد وہاں کے انتظامی اور ملکی امور کا ڈھانچہ قائم کرنے کے لیے علاء الدین خلجی کی طرف سے "امیران صدہ" کا نظام وضع کیا گیا تھا۔ یہ امیر دکن میں سلطان کی نمائندگی کرتے تھے۔ طریق کار یہ تھا کہ ہر سو گاؤں پر ایک ترک سردار مقرر کیا جاتا تھا جسے امیر کہتے تھے۔ یہی وہ امیر ہیں جو تاریخ میں "امیران صدہ" کے نام سے یاد کیے جاتے ہیں۔ خلجی دور کا یہ نظام اتنا موثر ثابت ہوا تھا کہ تغلق سلاطین نے بھی اس کی افادیت دیکھ کر اسے جاری رکھا تھا۔

محمد تغلق کے دور (۱۳۵۱ء۔۱۳۲۵ء) میں اس کی سیاسی حکمت عملیوں کے باعث سلطنت میں شدید سیاسی بے چینی کے بعد جب انتشار پھیلنے لگا تو کئی ماتحت علاقے بغاوت پر آمادہ ہونے لگے تھے۔ دکن میں یہ محسوس کیا گیا کہ شمال کی مرکزی طاقت غیر موثر ہوتی جارہی ہے۔ دکن کے امیر بھی اس سبب سے وہاں ایک سیاسی خلا محسوس کرنے لگے تھے۔

ان حالات کو پیدا کرنے میں محمد تغلق کی ظالمانہ اور سفاک حکمت عملی کا بھی بڑا دخل تھا۔ پوری سلطنت اس کے قتل وخون سے تھرتھراتی تھی۔ بڑی سے بڑی شخصیت کو بھی یہ معلوم نہ تھا کہ بادشاہ اسے کب اور کہاں قتل کرادے گا۔ اس لحاظ سے وہ بدترین ایذاپسندی کا شکار تھا۔ وہ صرف جسمانی تعزیرات کی حد تک اذیت رسانی نہ کرتا تھا بلکہ اس کی اذیت پسند طبیعت قتل سے کم تر سزا پر اعتبار ہی نہ کرتی تھی۔ اسی لیے جب برنیؔ یا فرشتہؔ کی تاریخ کا مطالعہ کریں تو "موت" اس عہد کا استعارہ معلوم ہوتی ہے۔

دکن میں بہمنی سلطنت کے قیام میں "موت" کے اس استعارہ نے نہایت اہم کردار ادا کیا تھا جس کی طرف توجہ نہیں دی جاتی ہے۔ آیئے اس استعارے کی روشنی میں ذرا تاریخ کا کچھ اور سفر کریں اور دیکھیں کہ اس استعارہ سے بالواسطہ طور پر کس طرح جنوب میں سیاسی تبدیلیوں کے باعث ایک نئی زبان کا سلسلہ شروع ہوتا ہے۔

محمد تغلق نے ۱۳۴۴ء میں عزیزالدین خمار کو دھار گجرات اور مالوہ کی سرداری دے کر رخصت کیا اور یہ نصیحت کی کہ دھار کے "امیران صدہ" میں جو شریر اور مفسد ہیں، ان کو جس طرح ممکن ہو، ختم کردینا[1]۔ عزیز خمار نے وہاں پہنچ کر دھار کے امیران صدہ اور لشکر کے دیگر سرداروں کو پکڑوایا اور کہا کہ ہر فتنہ جو اطراف میں اٹھتا ہے، وہ دیوگیر کے امیران صدہ کی وجہ سے اٹھتا ہے، لہٰذا محل کے سامنے ان سب کی گردنیں اڑوادیں۔ عزیز خمار سلطان کے نقش قدم پر چلنے لگا تھا۔ اس مرگ انبوہ کی خبروں نے ہر سمت آگ لگادی۔ بقول برنی:

> "یہ خبر کہ دھار کے امیران صدہ اس لیے قتل کیے گئے ہیں کہ وہ امیران صدہ تھے، دیوگیر اور گجرات میں پہنچی تو ان علاقوں میں جہاں جہاں بھی امیران صدہ موجود تھے، وہ ہوشیار ہوگئے اور انہوں نے اپنی قوتیں یک جا کیں اور بغاوتیں کردیں۔ چنانچہ اس نابکار زادہ کی اس تباہ کن حرکت سے ایک عظیم فتنہ مملکت میں بپا ہوگیا۔ عزیز خمار نے دھار کے امیران صدہ کو یک بارگی اس طرح قتل کرادینے کا حال تخت کو لکھ کر بھیجا تو سلطان نے اس کو اپنے فرمان کے ساتھ خلعت خاص روانہ کیا۔"[2]

امیران صدہ غیر یقینی مستقبل کا شکار ہوتے گئے اور ان کو اپنے وجود پر موت کے سائے منڈلاتے نظر آنے لگے کیوں کہ وہ محمد تغلق کی ظالمانہ طبیعت سے واقف تھے۔ اسی دوران میں سلطان نے دیوگیر کو فرمان بھیجا کہ دیوگیر کے معروف امیران صدہ کو ایک مختصر لشکر کے ساتھ بھروچ بھیج دیا جائے جہاں سلطان مقیم تھا۔ امیران صدہ نے پہلی ہی منزلِ سفر پر محسوس کیا کہ وہ موت کے منہ میں جارہے ہیں۔ بقول برنی:

"دیوگیر کے امیران صدہ، بدبخت، قسمت (تبہ) سواروں کے ساتھ بھروچ کی

طرف روانہ ہو گئے۔ راستے میں وہ پہلی ہی منزل پر پہنچے تھے کہ ان کو خیال پیدا ہوا کہ ان کو تخت کے سامنے اس لیے بلایا گیا ہے کہ ان کو قتل کر دیا جائے اور اگر ہم وہاں پہنچ گئے تو ہم میں سے ایک بھی واپس نہ آئے گا اور سب امیران صدہ کو سزائے موت دی جائے گی۔ انہوں نے آپس میں مشورہ کیا اور بغاوت کر دی اور دونوں امیروں کو جو تخت کے پاس سے آئے تھے، یہاں پہلی ہی منزل پر قتل کر دیا۔"[۳]

بعد کے حالات کے مطابق دکن میں بغاوتوں کا سلسلہ شروع ہو گیا۔ "امیران صدہ" اور دیگر سردار تیزی سے سلطان محمد تغلق کے خلاف جمع ہونے لگے۔ سلطنت دلی کی طاقت کم زور ہونے سے دکن میں سیاسی خلا کا شدت سے احساس کیا گیا۔ ان دشوار حالات میں "امیران صدہ" اس نتیجہ پر پہنچے کہ دلی سے الگ ہو کر وہ ایک خود مختار ریاست کی بنیاد رکھ سکتے ہیں۔ اب دلی کی ماتحتی ان کے لیے ایک غیر ضروری حوالہ بن گئی تھی۔ چنانچہ ایک منصوبہ آخر کار طے ہوا اور دکن کے مرکز گریز امرا حسن کانگو کی قیادت میں متحد ہو گئے۔ ۱۳۴۷ء میں حسن نے دولت آباد کی مسجد قطب الدین خلجی میں تاج شاہی پہن کر بادشاہت کا اعلان کر دیا۔[۴]

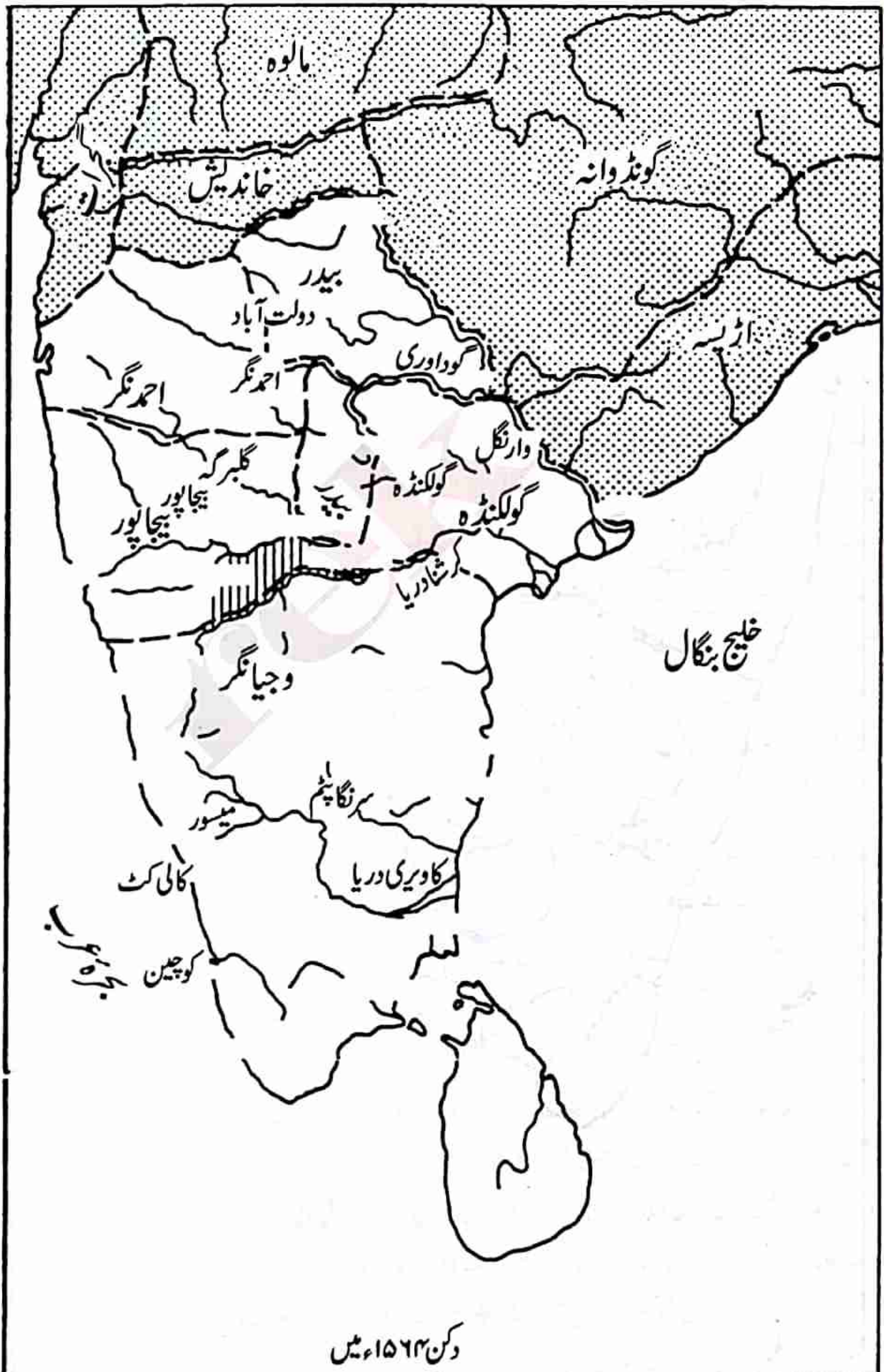
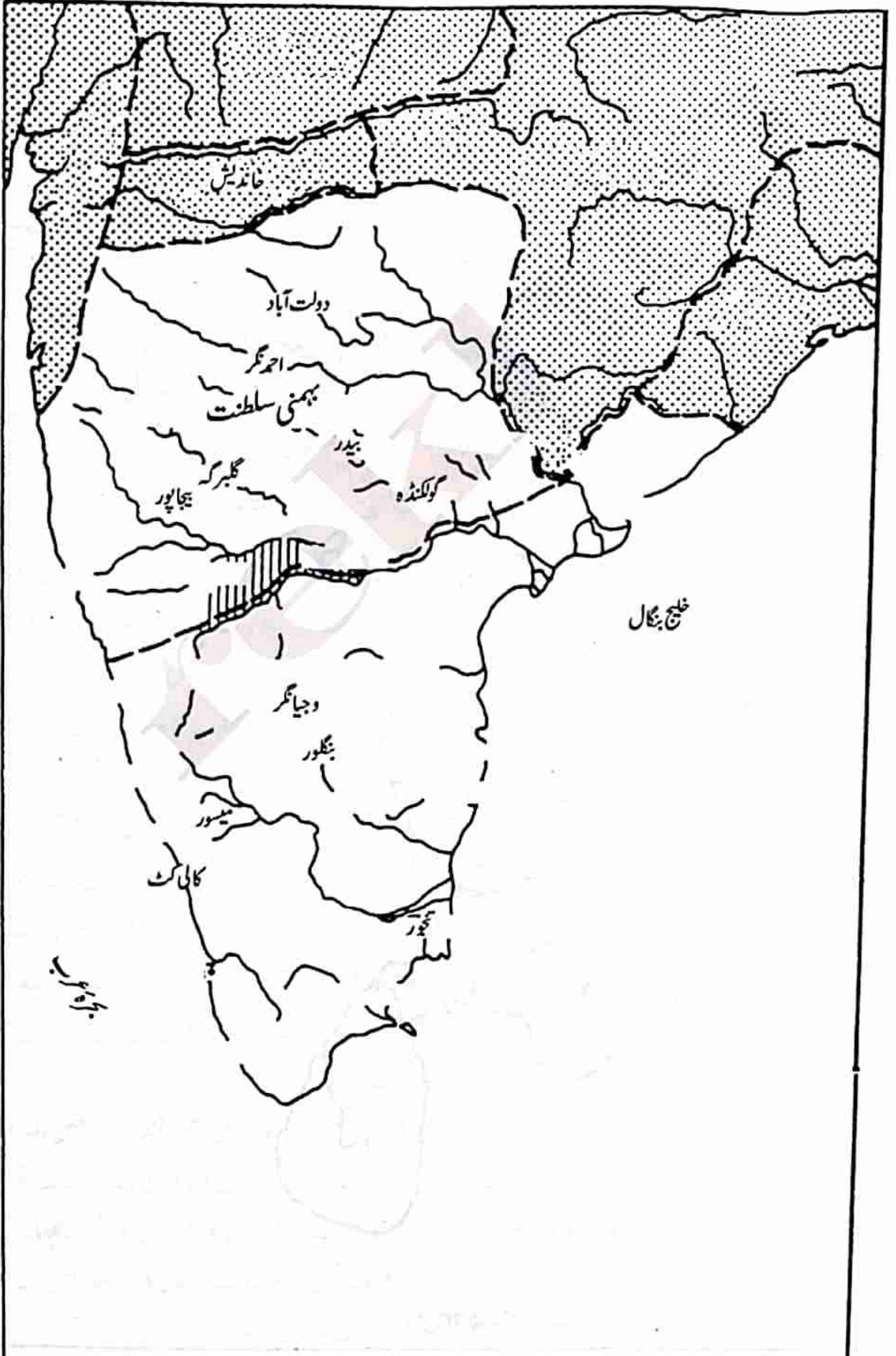
تغلق عہد کی تاریخ کے اس پس منظر کو دیکھ کر یہ کہا جا سکتا ہے کہ خلجی عہد کے مرتب کردہ "امیران صدہ" کے انتظامی ڈھانچہ کی مضبوطی نے دکن کی پہلی خود مختار بہمنی سلطنت کی بنیاد رکھنے میں اہم کردار ادا کیا اور اس خود مختار بہمنی سلطنت کے دور ہی میں اردوئے قدیم کا اولیں ادب تخلیق ہوا اور یہ ادب اس لسانی سفر کی یادگار تھا جو لاہور سے شروع ہوا تھا۔ اس کا پہلا پڑاؤ دلی شہر تھا۔ دلی سے نقل لسان کا دوسرا سفر جنوب کی جانب شروع ہوا اور اس لسانی سفر کا اولیں ثمر بہمنی دور میں حاصل ہوا جس کا ذکر ہم بعد ازاں کرنے والے ہیں۔

نئی بہمنی ریاست کا بانی علاء الدین حسن بہمنی بڑا اُولوالعزم، جری اور منتظم قسم کا انسان تھا۔ فوجی منصوبہ بندی اور سیاسی حکمت عملی تشکیل دینے میں اسے کمال حاصل تھا۔ اس نے اپنی شجاعت اور منصوبہ بندی سے کام لے کر دکن کے سیاسی خلا کو "امیران صدہ" کی مدد سے پر کیا اور ایک ایسی مضبوط ریاست کی بنیاد رکھی جو تقریباً ایک سو نوے برس تک قائم رہی۔ اس کی زندگی میں سلطنت کے حدود (م ۱۳۵۹ء) شمال میں دریائے تاپتی کے کنارے تک جا لگے تھے اور جنوب میں دریائے کرشنا سے نیچے دریائے تنگ بھدرا تک سلطنت پھیل چکی تھی۔ مشرق میں گوداوری دریا تھا اور مغرب میں دابول اور گوا تک اس کی وسعت تھی۔

محمد تغلق کے مقابلے میں حسن بہمنی ایک بالکل مختلف شخص تھا۔ محمد تغلق ظلم و تشدد میں یقین رکھتا تھا۔ جب کہ حسن بہمنی کا یہ مزاج نہ تھا۔ کسی نے ایک بار حسن سے پوچھا کہ تمہاری شان دار کامیابی کا راز کیا ہے تو اس نے جواب دیا کہ ہر ایک کے ساتھ خواہ دوست ہو یا دشمن مہربانی کا سلوک اور غریبوں اور محتاجوں کو فیض پہنچانا۔[۵]

سلطان تاج الدین فیروز (عہد ۱۴۲۲ء-۱۳۹۷ء) کا زمانہ بہمنی سلطنت کے عروج کا دور تھا۔ اس کے بعد محمود گاواں کی وزارت عظمیٰ کے دور (۱۴۶۶-۷۳ء) میں مزید عروج حاصل ہوا۔

۱۳۴۷ء میں بہمنی سلطنت کا قیام صرف سیاسی آزادی تک ہی محدود نہ تھا۔ ایک اعتبار سے یہ دکن کی

دکن ۱۵۶۴ء میں

بہمنی سلطنت: اردو ادب کی پہلی دکنی آبادی
۱۳۴۷ء-۱۵۳۸
خاندیش
دولت آباد
احمد نگر
بہمنی سلطنت
بیدر
گلبرگہ
بیجاپور
گولکنڈہ
خلیج بنگال
وجیانگر
بنگلور
میسور
کالی کٹ
تنجور

سیاسی، تہذیبی ولسانی آزادی کا بھی اعلان تھا۔ محمد حسن بہمنی کی سلطنت کے قیام سے مرکز دلی سے روابط منقطع ہوئے اور پھر عالمگیر کے دور حکومت تک دلی کے سامنے دکن کی ماتحتی کا کردار ختم ہو گیا۔

بہمنی سلطنت قائم ہونے سے دکن کا لسانی، سیاسی اور تہذیبی کردار اپنا وجود ظاہر کرنے لگا۔ اس مقام پر اب ہم ذرا اس بات کا جائزہ لیں گے کہ اس حکمت عملی نے "دکنی" زبان کی تشکیل و تعمیر میں کیا کردار ادا کیا اور یہ دیکھیں گے کہ زبانوں کو بنانے اور سنوارنے میں سیاسی حالات کیا کردار رکھتے ہیں۔

آغاز ہی سے بہمنی سلطنت کی یہ مستحکم پالیسی تھی کہ وہ شمال کے مقابلے میں اپنی سیاسی برتری کا مظاہرہ کرے اور یہ بات ثابت کرے کہ وہ شمال سے الگ ایک جداگانہ خطۂ مملکت ہے۔ اس حکمت عملی کو ہم "مرکز گریز" حکمت عملی کا نام دے سکتے ہیں اور اس مرکز گریز حکمت عملی کی وجہ سے بھی "دکنی زبان" ایک جداگانہ ریاستی تشخص کے اظہار کا ذریعہ ثابت ہوئی، اس لیے اسے فروغ ملنے لگا۔ سیاسی حکمت عملی کے طور پر اس کا مظاہرہ اس زمانے میں ہوا جب برصغیر میں ابتدائی طور پر یہ خبریں موصول ہوئیں کہ سمرقند میں امیر تیمور برصغیر پر حملہ کرنے کا منصوبہ بنا رہا ہے۔ بہمنی سلطان تاج الدین فیروز نے نہایت دانش مندی سے اپنا سفارتی مشن تحائف کے ساتھ سمرقند بھیجا۔ اس مشن کو چھ ماہ کے عرصے کے بعد تیمور کے سامنے باریابی کا موقع ملا۔ تیمور نے خوش ہو کر بہمنی سلطان کو نہ صرف دکن بلکہ گجرات و خاندیش اور مالوہ کی حکم رانی کی سند بھی دی۔[۶] چناں چہ ہندوستان پر تیمور کے حملے سے جہاں دلی کی اینٹ سے اینٹ بج گئی، دکن بالکل محفوظ و سلامت رہا۔ بہمنی سلطنت کی یہ پالیسی بھی بالکل واضح تھی کہ شمال کی طرف سے دروازے بند رکھے جائیں مگر جنوب کے سمندری راستے کھلے رہنے دیے جائیں۔ اس وجہ سے دکن نے شمال کی طرف دیکھنا بند کر دیا مگر تخلیقی تحریک کے لیے سمندر پار سے رجوع کرنا شروع کیا۔ اس طرح دکن میں سیاسی اور تہذیبی حکمت عملی شمال کے برعکس کام کر رہی تھی۔ اس حکمت عملی کا براہ راست اثر دکن کے لسانی مزاج پر ہوا۔ چنانچہ اس خطے کی سیاسی خود مختاری کے بعد یہاں کی لسانی خود مختاری "دکنی" کی شکل میں نمودار ہوئی۔ اس زبان کو اختیار کرنے والے وہ لوگ تھے جن کے بزرگ محمد تغلق کے زمانے میں مرکز سلطنت دلی سے ہجرت کر کے دولت آباد میں آباد ہوئے تھے۔ ان کے ساتھ ان کی زبان بھی آگئی تھی اور زبان کا یہی ابتدائی روپ رفتہ رفتہ مقامی اثرات قبول کرتے ہوئے بالآخر "دکنی" کی شکل اختیار کر گیا تھا۔

دلی کے ساتھ روابط ختم ہو جانے کے سبب دکنی کو پوری آزادی سے اپنا لسانی وجود بنانے کا نادر موقع حاصل ہو گیا تھا۔ اس لیے مقامی ماحول میں دکنی کا پیکر بخوبی طور پر استوار ہو تا گیا۔ بہمنی عہد میں جہاں سیاسی اور تہذیبی میدان میں ترقی ہوئی وہاں زبان کے میدان میں "دکنی" جیسا لسانی پیکر وجود میں آیا۔ شمال سے سفر کر کے جنوب میں پہنچنے والی اس زبان نے دکن کی لسانی ضرورت کا کام انجام دیا۔

دکن کی دراوڑی تہذیب کی دنیا میں جہاں فارسی کے اثرات بہت محدود تھے، رابطہ کے لیے ایک زبان کی اشد ضرورت تھی۔ اس ضرورت کو دکنی نے پورا کیا۔

شمالی ہندوستان سے تعلقات کے انقطاع کے بعد شمال سے آنے والے لوگوں کا سلسلہ کافی حد تک محدود

ہو گیا تھااور ساتھ ساتھ تہذیب و ثقافت اور نئے افکار کی آمد بھی ایک حد تک محدود ہو گئی تھی مگر دکنی تہذیب و ثقافت کے لیے تنہائی میں زندہ رہنا بھی مشکل تھا۔ مسلمانوں کی محدود آبادی کو اپنی تہذیبی، مذہبی اور سیاسی قوت میں اضافہ کے لیے یہ ضرورت اپنے طور پر رہی کہ اس میں نیا خون مسلسل داخل ہوتا رہے تاکہ یہ پودا نشوونما کے مرحلوں سے گزرتا رہے۔ یہ نیا خون شمال کی جگہ جنوبی سمندروں کے رستوں سے آتا رہا۔ یہ نووار دان ایران، عراق اور عرب کے دیگر خطوں سے بہ ذریعہ سمندر مسلسل آتے رہے۔ نووار دان کی اس جماعت میں مختلف علوم و فنون کے ماہرین جن میں علما، صوفیا، شعرا، ادیب، فن کار، سوداگر اور مختلف قسم کے مہم جو بھی ہوتے تھے۔ اس جماعت کے لوگوں کو "غریب الدیار" یا "آفاقی" کے نام سے یاد کیا جاتا تھا۔[۷] ان نووار دان کے لیے رابطہ کی زبان "دکنی" کا سیکھنا تقریباً ضروری تھا۔ اس طرح دکنی سیکھنے اور بولنے والوں کی تعداد بڑھتی رہی۔

بہمنی سلطنت میں "دکنی" کی تشکیل میں تین مختلف قسم کے گروہ تہذیبی و ثقافتی آمیزش اور تصادم کی صورتوں سے گزر رہے تھے۔ ان میں اول تو دکن کے قدیم باشندے تھے جو ہزار ہا برس سے یہاں رہتے تھے۔ دوم تغلق اور خلجی عہد میں شمال سے آنے والے لوگ ـــ جو اپنے ساتھ شمال کی تہذیب اور لسانی روایت بھی لائے تھے اور سوم وہ لوگ جو "غریب الدیار" یا "آفاقی" کہلاتے تھے۔ ان میں عرب، ایران اور ترکی کے لوگ تھے۔ ان لوگوں میں سیستانی، تبریزی، مازندرانی اور کرمانی بھی تھے اور بہت سے دوسرے بھی۔

ان تینوں گروہوں کے باہمی اختلاط سے "دکنی" کی تشکیل نسبتاً تیز ہوئی اور رفتہ رفتہ اس میں ادب تخلیق ہونے کی روایت بھی نمودار ہوتی گئی۔

شمالی ہند کی زندگی میں روز کی خون ریزی اور محمد تغلق کی اذیت پسندی کے بدترین واقعات اور مظالم کو برداشت کرنے کے مقابلے میں دکن یقیناً خطۂ امن تھا جہاں مذہب کے نام پر سیاست نہ کی گئی اور شریعت کے نام پر مسلمانوں کا خون نہ بہایا گیا۔

ہمیں اس نکتہ پر بھی نگاہ رکھنی چاہیے کہ دکن کا خطہ ایک قسم کا جائے سکون بن گیا تھا۔ شمالی ہند سے دکن جا کر آباد ہونے والے خاندانوں کو آغاز میں بے شمار صعوبتوں کا سامنا کرنا پڑا مگر بعد ازاں ان لوگوں کو یہ محسوس ہوا کہ اچھی زندگی بسر کرنے کے لیے یہ خطہ بہت بہتر ہے۔ شمالی ہند کی ترک تازیوں کے ہاتھوں پریشان ہونے والے لوگوں کو یہ خطۂ ارض پرامن، محفوظ اور پیار کرنے والا محسوس ہوا۔ محمد تغلق نے مذہب اور ریاست کے نام پر جبر و تشدد اور خوں ریزی کے جو مظاہرے کیے تھے، اس سے ہندوستان لرزاں تھا۔ برنی کا کہنا ہے کہ ایک ہی دن میں تیس مسلمانوں کا خون صرف اس لیے بہا دیا گیا کہ انہوں نے نماز نہیں پڑھی تھی۔ بادشاہ کو کسی شریعت کی ضرورت نہ تھی۔ مسلمانوں کو مروانا اس کی عادت اور طبیعت بن گئی تھی۔[۸]

محمد تغلق نے عام انسانوں کے علاوہ اپنے عہد کے صوفیائے کرام اور شیوخ کو بھی اپنی اذیت پسندی کے مرض کا نشانہ بنایا تھا۔ اس قسم کی کئی مثالیں خلیق احمد نظامی کی کتاب "سلاطین دہلی کے عہد میں مذہبی رجحانات" میں دیکھی جا سکتی ہیں۔ ان مثالوں میں شیخ شہاب الدین بن شیخ احمد جام کی داڑھی نوچے جانے، ان کے منہ میں زبردستی

گو برڈلوانے اور قتل کیے جانے کے واقعات بھی ہیں۔[9] اور صوفیائے چشت کے برگزیدہ صوفی شیخ نصیر الدین محمود چراغ دلی سے بد سلوکی اور ان کو جسمانی اذیت دینے کی تفصیلات بھی ہیں۔ حضرت خواجہ گیسو دراز نے اپنی ایک مجلس میں ان مظالم کا ذکر کرنا چاہا تھا جو محمد تغلق نے حضرت چراغ دہلی پر کیے تھے لیکن ان مظالم کے ذکر سے ان کے دل کو اتنا صدمہ ہوا کہ وہ بیان نہ کر سکے۔[10]

دکن کی بہمنی سلطنت میں اور اس کے بعد قائم ہونے والی نئی ریاستوں میں اذیت پسندی، خوں ریزی اور صوفیا کے ساتھ ظلم کے واقعات نہیں ملتے۔ بہمنی دور میں حضرت گیسو دراز کی بہت قدر و منزلت کی گئی۔ سلطان فیروز شاہ بہمنی سے اس کے بیٹے کی جانشینی کے مسئلہ پر حضرت گیسو دراز کا اختلاف ضرور ہوا تھا مگر ان کے وقار میں کوئی فرق نہ آیا تھا۔ شیخ زین الدین، دکن کے جلیل القدر صوفی تھے۔ سلطان محمد شاہ بہمنی کے دور میں جب بہرام خان ماز ندرانی نے بغاوت کی اور وہ ناکام ہوا تو اس نے شیخ کی خدمت میں حاضری دی۔ آپ نے اسے دولت آباد چھوڑ کر گجرات جانے کا مشورہ دیا اور وہ ماز ندرانی فرار ہو گیا۔ اس واقعہ سے سلطان محمد شاہ بہمنی کو دکھ ہوا۔ اس نے شیخ کو حکم بھیجا کہ دربار سلطنت میں حاضری دیں یا مرے ہاتھ پر بیعت کریں۔ شیخ نے بغیر خوف و خطر جواب بھیجا کہ میں شراب نوش سلطان کے ہاتھ پر بیعت نہیں کر سکتا۔ سلطان نے حکم دیا کہ فی الفور شہر سے نکل جائیں۔ شیخ زین الدین نے اپنا مصلیٰ کندھے پر ڈالا اور اپنے مرشد شیخ برہان الدین غریب کے مزار پر جا کے اپنا عصا زمین میں گاڑا اور مصلیٰ بچھا کر بیٹھ گئے اور کہا اب مجھے اس جگہ سے کوئی نہیں اٹھا سکتا ہے۔ بادشاہ تک شیخ زین کا پیغام پہنچا اور یہ قول فرشتہ وہ حضرت کا جلال دیکھ کر شرمندہ ہوا اور یہ مصرعہ ارسال کیا۔ من زاں توام توزاں من باش۔ اس کے ساتھ ہی یہ مسئلہ ختم ہو گیا۔[11]

شمالی ہند کے مقابلہ میں دکن یقیناً خطۂ امن تھا جہاں سیاست اور شریعت کے نام پر مسلمانوں کا خون نہ بہایا گیا۔ ان حالات میں دکن کے آباد کاروں نے اس دھرتی کو غنیمت جانا اور اس سرزمین پر اپنی زبان، ادب اور تہذیب کو پر امن ماحول میں فروغ دیا۔ فنون لطیفہ کے لیے ریاستی سرپرستی کے باعث یہاں فنون کو خوب ترقی ملی۔

بہمنی سلطنت کا زمانہ تخلیقی فنون کے لیے بہت ساز گار ثابت ہوا۔ سلاطین بہمنیہ کی ذاتی دل چسپی، تلاش و جستجو اور شاہانہ سرپرستی کے باعث فنِ تعمیر، نقاشی، خطاطی اور دیگر فنون میں نادر شاہ کار تخلیق ہوئے۔ مجموعی طور پر ایک تخلیقی فضا دکن کے اندر وجود میں آئی۔ اس دور میں وسط ایشیا، ایران اور عرب سے بڑے بڑے نقاش، خطاط اور ماہرِ تعمیر جہازوں سے اترتے۔ بادشاہ ان کی سرپرستی کرتے اور وہ شب و روز اپنے کاموں میں مصروف رہ کر قلم، پتھر اور رنگوں سے ایک کائنات تخلیق کرتے۔ آج بھی دکن کے قدیم آثاروں میں فن کاروں کے فن کی روح مکالمہ کرنے کے لیے تیار ملتی ہے۔

بہمنی سلطنت کی تہذیبی تشکیل میں صوفیانہ روایات کا ایک موثر کردار بھی نظر آتا ہے۔ خود بہمنی سلاطین صوفیا سے گہری عقیدت رکھتے تھے۔ علاؤالدین حسن بہمنی، حضرت نظام الدین اولیا کا بڑا عقیدت مند تھا۔ جب اسے دلی سے دکن کا صوبہ دار بنا کر بھیجا جا رہا تھا تو اس وقت اسے دکن کی بادشاہت کی بشارت سلطان المشائخ سے ملی تھی۔[12]

اور یہ بھی اتفاق ہے کہ جب دکن میں اسے بادشاہت ملی تو دولت آباد کی مسجد قطب شاہی میں اس کی تاج پوشی کی رسم دکن کے بزرگ صوفی شیخ سراج الدین جنیدی کے ہاتھوں سرانجام پائی تھی۔ حسن بہمنی کے انتقال کے بعد نئے سلطان کی بادشاہت کی رسم کے موقع پر آپ نے معمولی قسم کا کپڑا طلب کیا اور اس کپڑے ہی سے نئے سلطان کے لیے کرتا، عمامہ اور پٹکا بنایا اور بعد ازاں بہمنی سلسلے کے نئے سلاطین کی تخت نشینی کے موقع پر شیخ جنیدی کی بنائی ہوئی پوشاک کا پہننا ایک رسم بن گیا تھا اور اسے باعث خیر و برکات سمجھا جاتا تھا۔[13] فرشتہ لکھتا ہے کہ حسن نے حکومت سنبھالتے ہی حکم دیا کہ شیخ برہان الدین دولت آبادی کے ذریعے پانچ من سونا اور دس من چاندی حضرت نظام الدین اولیا کی روح کو ایصال ثواب پہنچانے کے لیے غریبوں، یتیموں اور مسکینوں میں بانٹ دی جائے۔[14]

صوفیا کے ساتھ محبت و عقیدت بہمنی سلاطین کی موروثی روایت بن گئی تھی۔ چنانچہ ۱۴۰۱ء میں جب حضرت گیسو دراز گلبرگہ تشریف لائے تو سلطان فیروز الدین نے ان کی جو قدر و منزلت کی، وہ تاریخ کے صفحات پر محفوظ ہے۔ گیسو دراز کی آمد سے دکن کی صوفیانہ روایات کا ایک نیا دور شروع ہوا۔ گیسو دراز کے عہد کا دکن صوفیہ کے عجز اور دل گدازی کی تربیتی منازل سے گزر رہا تھا۔ دل گدازی کی منزلوں میں سے ایک منزل فنا کی بھی تھی۔ اس عہد کے دکن نے سماع کی مجالس کا بھی تجزیہ کیا۔ حضرت گیسو دراز کے نزدیک سماع یک سوئی کا تجربہ ہے جو دل کو ذاتِ واحد کے مرکز پر مرکوز کر دیتا ہے۔ ان کے نزدیک سماع محبوب حقیقی تک پہنچانے کے طریقوں میں سے ایک طریقہ ہے۔[15] چنانچہ ان کے عہد میں دکنی مجالس میں سماع کی آوازیں بلند ہوئیں اور ان کی ایک باقاعدہ روایت بن گئی۔ کشوِ قلب کے لیے گیسو دراز نے عشق کے باطنی استعارے پر زور دیا اور دکن کا مستقبل اس تصور کے ساتھ وابستہ کر دیا۔ گیسو دراز عشق کی جس روایت سے تعلق رکھتے تھے۔ اس کے مطابق اللہ کے دوستوں کے دل میں عشق کی آگ اس حد تک ہوتی ہے کہ اگر ان کے سینے میں دوزخ ڈال دیا جائے تو وہ بھی سرد نظر آنے لگے۔[16]

حضرت گیسو دراز نے دکن میں چشتی سلسلہ کے اس مسلک کو فروغ دیا جو انسان اور انسان کی محبت اور حرمت پر بہت یقین رکھتا تھا۔ چنانچہ دکن کے تہذیبی مزاج کی تشکیل میں ان کے مسلک نے ایک نہایت اہم کردار ادا کیا۔ "جوامع الکلم" کے ملفوظات میں ایک مقام ایسا بھی آتا ہے جہاں اس تصور کی عملی تصویر دکھائی گئی ہے۔ اکبر حسینی ۱۴ رمضان ۸۰۲ء / ۲۰ مئی ۱۴۰۰ء کے ملفوظات کو درج کرتے ہوئے لکھتے ہیں:

> "تراویح کے بعد لوگوں کا آپس میں حسن معاملات اور اچھی معاشرت قائم رکھنے کا ذکر آ گیا۔ حضرت مخدوم نے فرمایا ــــ مولانا جلال الدین، میں، ہمارے دوست علاؤالدین اور مولانا صدر الدین طبیب ایک مرتبہ ایک ساتھ بیٹھے ہوئے تھے۔ ایک ہندو طبیب جس کا نام بنھو تھا، مولانا جمال الدین سے ملنے آیا۔ گفتگو کے دوران مولانا صدر الدین نے اس کو ابے بنھو کہہ کر مخاطب کیا۔ مولانا جمال الدین نے ٹوکا کہ مولانا! یہ "ابے" کیا ہوتا ہے۔ مولانا صدر الدین نے کہا، وہ ہندو ہے۔ مولانا جمال الدین نے سمجھایا، وہ ہندو ہے تو ہوا کیے۔ آپ اپنی زبان کیوں خراب کرتے ہیں۔ اگر آپ بھائی بنھو کہہ کر پکاریں تو آپ کا کیا نقصان ہو جائے گا۔"[17]

انسان دوستی، محبت اور روشن خیالی کے اسی سلوک کی بہ دولت دکن میں گیسو دراز اور ان کے مسلک کو مقبولیت حاصل ہوئی۔ انہوں نے تعزیر کی جگہ محبت و عنایت کو فروغ دیا اور ظلم کی جگہ لطف و کرم کو عام کیا۔

دکن کی تاریخ میں بہمنی دور کو "امتزاج" کا دور کہا جاتا ہے۔ عربی، فارسی اور ہندوستان کی مقامی زبانوں کے امتزاج سے دکن میں ایک طرف قدیم اردو کی لسانی تشکیل ہو رہی تھی اور دوسری طرف فنون کے دیگر شعبوں میں مقامی اور بیرونی رنگوں کے امتزاجی نمونے وجود میں آرہے تھے۔ یہ امتزاجی عمل صرف زبان تک محدود نہ رہا تھا۔ رفتہ رفتہ زندگی کے دیگر شعبوں پر بھی چھانے لگا تھا۔ بہمنی دور میں زبان کے علاوہ فن تعمیر میں ایک امتزاجی عمل وجود میں آیا تھا جس میں ہندوستانی، ایرانی اور ہندوستان میں عہد سلطنت کی دلی کی تعمیرات کا رنگ بہت واضح طور پر جھلکتا ہے۔ اس تعمیراتی اسلوب کو شروانی نے ایرانی، ہندو اور دہلوی اسلوبوں کا امتزاج قرار دیا ہے۔

اب اس مقام پر رک کے ہمیں اس بات کا جائزہ لینے کی ضرورت ہے کہ "دکنی" کیا تھی؟ اس کا آغاز کیسے ہوتا ہے اور اس کی ارتقائی منزلیں کیسے طے ہوتی ہیں؟ یہ بات طے شدہ ہے کہ "دکنی" جنوبی ہند کی زبان نہیں ہے۔ اس خطے کے جن علاقوں میں دکنی کا فروغ ہوا۔ وہ دراوڑی زبانوں کے خاندان سے تعلق رکھتے تھے جب کہ دکنی، ہند آریائی زبان تھی۔ دراصل دکنی اس زبان سے تشکیل پذیر ہوئی تھی جو شمالی ہند سے محمد تغلق کے لشکر، انتظامیہ، امرا اور خواص و عام کے ساتھ مرکز کی تبدیلی کے بعد ۱۳۲۷ء میں دولت آباد (دیوگیر) پہنچی تھی۔ اب ذرا اس زبان کے لسانی ماضی پر بھی نظر ڈال لیجیے۔ اس کے ماضی کا ارتقائی سفر غزنوی دور کے پنجاب سے شروع ہو چکا تھا۔ پونے دو سو برس کے لگ بھگ کا زمانہ وہ ہے کہ جس کے دوران میں اس زبان کا ابتدائی ہیولیٰ تخلیق ہوا تھا۔ ایبک نے ۱۱۹۳ء میں دلی فتح کر لی تو زبان کا یہی ابتدائی ہیولیٰ اس کے عظیم لشکر، انتظامیہ اور دوسرے سماجی گروہوں کے ساتھ دلی پہنچا تھا اور بعد ازاں یہ لسانی ہیولیٰ آنے والے ادوار میں مقامی بولیوں کے ملاپ سے اپنے لسانی وجود کو تشکیل دینے لگتا ہے اور یہ عمل مرکز سلطنت کی دولت آباد منتقلی (۱۳۲۷ء) تک جاری رہتا ہے۔

اب یہاں پر ہمارے سامنے پھر ایک سوال پیدا ہوتا ہے کہ غزنوی عہد کے ایک سو ساٹھ برس سے زیادہ مدت، ۱۱۹۳ء میں فتح دلی، ۱۳۲۷ء سے دولت آباد کو نیا مرکز سلطنت قرار دینے تک اردو کس حد تک تدریجی منازل سے گزر چکی تھی اور اس عہد کے قریب اس کا لسانی ڈھانچہ کیا شکل و صورت اختیار کر چکا تھا۔ اس مسئلے کے بارے میں یقین کے ساتھ کچھ کہنا بہت مشکل ہے۔ اس دور کی زبان کے وافر نمونوں کی عدم موجودگی میں کوئی فیصلہ کرنا دشوار ہے۔ اردو لسانیات کے اولیں عالم ڈاکٹر زورؔ اس عہد کی زبان پر روشنی ڈالتے ہوئے یہ رائے ظاہر کرتے ہیں:

> "زبان ہندوستانی (اردو) کا ارتقا پنجاب ہی سے شروع ہو چکا تھا لیکن اس کے ثانوی مدارج دوآبہ گجرات اور دکن میں تکمیل کو پہنچے۔ دہلی میں یہ زبان ڈیڑھ سو برس تک رہنے کے بعد گجرات کا رخ کرتی ہے۔ اس عرصہ میں ہریانوی اور ایک حد تک برج بھاشا اور اس کی عام بول چال کی شکل کھڑی بولی کے اثرات اس پر کارگر ہو چکے تھے مگر وہ موخر الذکر

سے پوری طرح متاثر نہ ہونے پائی تھی۔"

"جو لوگ سلطان علاؤالدین خلجی اور اس کے مشہور سپہ سالار ملک کافور کے ہمراہ ۱۳۱۴ء میں اور خاص کر محمد تغلق کے ساتھ ۱۳۲۸ء میں دکن پہنچے۔ ان کی زبان بالکل ابتدائی یا غیر معین یا اثر پذیر حالت میں تھی۔ چنانچہ اسی غیر معین اردو نے دکن کے ان مسلمانوں میں اشاعت پائی جو یا تو وہیں کے اصلی باشندے تھے یا ایرانی اور عرب مہاجرین کی اولاد سے تھے۔"[18]

اس سوال کے جواب میں کہ دکن کی طرف نقل لسان کے زمانے میں شمال کی زبان کیا تھی اور شمال کے باشندے جو زبان اپنے ساتھ لے کر گئے، اس کی ساخت کیا تھی، ڈاکٹر جمیل جالبی یہ کہتے ہیں کہ یہ اس عہد کے بول چال کی زبان تھی۔ اس کا اندازہ کرنے کے لیے بزرگان دین کے وہ فقرے ہماری مدد کرتے ہیں جو مختلف تذکروں اور کتابوں میں موجود ہیں۔[19]

"حضرت شاہ برہان الدین غریب (م ۷۳۸ھ / ۱۳۳۷ء) اپنے مرشد نظام الدین اولیا (م۔ ۷۲۶ھ / ۱۳۲۵ء) کے حکم سے دکن آئے تو پیر و مرشد نے تاکید فرمائی کہ ان کی پیرزادی بی بی عائشہ (بنت؟ بابا فرید گنج شکر) کی خدمت میں ضرور حاضر ہوتے رہنا۔ ایک دن شاہ غریب بعد نماز جمعہ بی بی عائشہ کے گھر گئے تو ان کی لڑکی کو دیکھ کر مسکرائے۔ بی بی عائشہ نے کہا: "اے برہان الدین! ساڈھی دھیہ کہ کیہاہسداا ے" (اے برہان الدین! ہماری لڑکی کو دیکھ کر کیوں ہنستا ہے) ایک دوسری تاریخ میں یہ جملہ اس طرح ملتا ہے کہ "اساں دھی کے دسن جی ضرورت کیڑھی آہے" (میری لڑکی کو دیکھنے کی کیا ضرورت ہے)

زین الدین خلد آبادی (م۔ ۷۷۱ھ / ۱۳۶۹ء) بستر مرگ پر تھے۔ حاضرین میں سے کسی نے خیریت پوچھی۔ انہوں نے جواب دیا۔ "منجہ مت بلاوو۔" ایسے لمحوں میں انسان وہی زبان بولتا ہے جسے وہ ساری زندگی ہر وقت استعمال کرتا رہا ہو۔

شاہ کوچک ولی (۸۰۵ھ / ۱۴۰۲ء) کے جو شاہ برہان الدین غریب کے خلیفہ ہیں اور بیڑ میں ان کا مزار آج بھی موجود ہے، یہ دو فقرے بھی تاریخوں میں محفوظ ہیں:

(الف) نہورے آئے نہور جائے، لالے کوں تیرے بارے۔

(ب) سید محمد اوس نہ پیتائے۔

یہ جملے نہ خالص پنجابی ہیں اور نہ خالص سندھی، سرائیکی یا اردو ہیں۔ مختلف زبانوں کے اثرات ان میں ملے جلے نظر آتے ہیں۔ "دھی" بمعنی بیٹی کھڑی بولی میں بھی ہے اور پنجابی اور سرائیکی میں بھی ہے۔ "آہے" اور "کیڑا" جو دکنی اردو میں عام طور پر نظر آتے ہیں، سندھ، سرائیکی اور پنجابی میں آج بھی مستعمل ہیں۔ "منجہ مت بلاوو" کا لہجہ اس بات کی طرف

اشارہ کر رہا ہے کہ اردو کا بنیادی لہجہ اپنے دور تشکیل میں پنجابی لہجے سے شدید طور پر متاثر ہوا ہے۔"[۱۹]

یہاں پر ہم دو اور نمونے پیش کرتے ہیں۔ ان کا حوالہ پروفیسر سید حسن عسکری کے مقالے "اولیں مسلمان اور دیسی بھاشائیں" میں درج ہے:

"خسرو کی آخری تصنیف تغلق نامہ کا ہندوی دوہڑا "ہے ہے تیر مارا" کھڑی، ہندوستانی یا زبان دہلی کی غمازی کرتا ہے۔"

"خیر المجالس کے آدھے درجن جملے مقامی ہندی بولی کی جزو ہیں۔ "خسرو پھیری کوترا" ــــ "منڈاہنہ کج بو جھنڈاہنہ" یہ ٹکڑے پنجابی زبان کی خبر دیتے ہیں۔"[۲۰]

اس نوعیت کی بول چال اور تذکروں کی زبان کا تفصیل سے جائزہ لینا چاہیں تو اس کے لیے مقالاتِ شیرانی کی جلد اول کے چوتھے باب "آٹھویں اور نویں صدی ہجری کی فارسی تالیفات سے اردو زبان کے وجود کا ثبوت" پانچویں باب "فارسی زبان کی ایک قدیم فرہنگ میں اردو زبان کا عنصر" اور چھٹے باب "اردو کے فقرے اور دوھرے آٹھویں اور نویں صدی ہجری" سے رجوع کریں۔

یہ نمونے اس زبان کی شناخت کرنے میں معاونت کرتے ہیں جو زبان لاہور سے ارتقا پذیر ہوئی اور خاندان غلاماں، خلجی اور تغلق عہد میں ارتقا کی ابتدائی منزلوں سے گزرتی رہی۔ سپاہ، انتظامیہ، علما، صوفیا، تجار اور دیگر سماجی گروہ اسی قسم کی زبان استعمال کرتے ہوں گے۔ مندرجہ بالا مثالوں سے اس بات کی نشان دہی ہوتی ہے کہ دہلی کی زبان اس وقت تک پختگی کی منزل تک نہ پہنچ سکی تھی۔ مختلف علاقائی زبانوں کے اثرات غالب تھے۔ ان جملوں کو بولنے والے لوگ اپنے اپنے علاقائی لب ولہجہ اور زبان سے چمٹے ہوئے تھے۔ ان کے ہاں لسانی تبدیلی کا عمل سست تھا۔ عین ممکن ہے کہ ان لوگوں کی آئندہ نسل کے ہاں علاقائی عناصر بہ تدریج کم ہوتے گئے ہوں اور مقامی اثرات سے زبان بدل گئی ہو۔

اب ہم اس بات کی طرف توجہ دلانا چاہتے ہیں کہ دکنی کی تشکیل کے مسئلہ پر ماہرین لسانیات کوئی متفقہ رائے نہیں دے سکے ہیں۔ ہر ماہر اپنی جداگانہ رائے رکھتا ہے اور اس پر اصرار کرتا ہے، لہٰذا اس مسئلہ کو ماہرین کی جملہ آرا کے حوالے سے پرکھتے ہوئے ہم ایک مجموعی نقطہ نظر قائم کرسکتے ہیں۔

ڈاکٹر گیان چند کی رائے یہ ہے کہ شمالی ہند کے مہاجرین کے ساتھ جو زبان دکن پہنچی تھی، وہ کھڑی بولی تھی۔ امتدادِ زمانہ کے ساتھ ساتھ اس پر متعدد اثرات ہوتے رہے۔ اس کا ارتقا شمال سے مختلف طور پر ہوا۔ شاید یہ شمالی ہند کی تیرھویں، چودھویں صدی کی ہندوستانی کو پیش کرتی ہے۔ شمال کی کھڑی بولی عوام کی بولی تھی۔ وہ آس پاس کی بولیوں سے متاثر ہوتی رہی اور اس کا فطری ارتقا ہوتا رہا۔ دکن میں کھڑی بولی نے جو شکل اختیار کی، اسے دکنی کہتے ہیں۔[۲۱]

ڈاکٹر گیان چند کے سلسلۂ خیال سے تعلق رکھنے والے لسانیات کے ایک ماہر ڈاکٹر شری رام شرما ہیں جنھوں نے دکنی زبان پر تحقیق کی ہے۔ ان کی کتاب کا نام ہے "دکنی زبان کا آغاز وارتقا" ڈاکٹر شرما بھی دکنی کی تشکیل میں کھڑی بولی کو فوقیت دیتے ہیں۔ ان کا تجزیہ یہ ہے کہ شمالی ہند کی فوجی مہمات کے ذریعے ہزاروں خاندان دکن

پہنچے تھے۔ زیادہ تر سپاہی ہندو تھے یا ایسے شخص تھے جنہوں نے کچھ عرصہ پہلے اسلام قبول کیا تھا۔ ان مہمات کے کمان داروں میں خاندانی طبقے کے مسلمان تھے۔ اس طبقے کے مسلمان دو چار نسل پہلے عرب، ایران اور افغانستان سے نقل مقام کر کے دلی پہنچے تھے۔ ان خاندانوں نے اپنے آباؤاجداد کی زبان کو بہت عرصے تک محفوظ رکھا۔ دلی سے آئے ہوئے معزز طبقے کے مسلم خاندانوں کے ساتھ بڑی دشواری یہ تھی کہ عوامی لوگوں سے کس زبان میں بات چیت کریں۔ بقول شرما اس ضرورت کو پورا کرنے کے لیے کھڑی بولی پر غور کیا گیا جو قواعد کے لحاظ سے سہل تھی اور وسیع علاقے میں سمجھی جاتی تھی ـــ نووارد مسلمانوں نے کھڑی بولی کو اہم سمجھا تھا۔ عوام سے ربط پیدا کرنے کے لیے انہوں نے اسے اختیار کر لیا۔ پنجاب، راجستھان، اودھ اور بہار کے باشندے کھڑی بولی کا استعمال اپنے ڈھنگ سے کرتے تھے۔ ادبی دکنی میں بھی یہ اثر موجود رہا۔[۲۲]

ڈاکٹر گیان چند اور ڈاکٹر شرما کی ان آرا سے بہت پہلے ڈاکٹر زور ۱۹۲۸ء میں یہ بات کہہ چکے تھے کہ شمال سے دکن جا کر پھیلنے والی زبان اس عہد میں غیر پختہ تھی۔ دراصل اس نقل لسان کے بعد ہی شمالی ہند میں اردو اور کھڑی بولی کے درمیان لسانی تشکیل کا عمل شروع ہو سکا تھا اور یہی وہ لسانی بنیاد ہے کہ جس کے مطابق شمال کی زبان سے دکنی الگ ہوتی گئی اور اس نے بہت سی وہ خصوصیتیں محفوظ رکھیں جو آج پنجابی سے مشابہ ہیں۔[۲۳]

ان مختلف حوالوں سے ہم جس نتیجہ پر پہنچے ہیں، وہ یہ ہے کہ "دکنی" اس زبان سے تشکیل پذیر ہوئی تھی جو محمد تغلق کے عہد میں مرکز سلطنت کی تبدیلی (۱۳۲۷ء) کے وقت دلی میں بولی جا رہی تھی۔ اس زبان کا لسانی ماضی پنجاب میں تھا اور دلی کے زمانۂ حال میں یہ مقامی بولیوں کے اختلاط سے اپنی لسانی شکل ترتیب دے رہی تھی۔ مستقبل میں یہ زبان بہمنی سلطنت میں ادبی صورت اختیار کر گئی۔ شمال سے سیاسی تعلق انقطاع ہونے کے بعد یہ زبان صدیوں کی لسانی تنہائی میں دکن کی سرزمین پر نشوونما پاتی رہی۔ بعد ازاں اسی لسانی تنہائی کی وجہ سے یہ زبان شمال کی زبان سے مختلف ہوتی گئی۔ دکنی اپنے مقامی لسانی وجود میں سفر کرتی رہی جب کہ شمال فارسی روایت کے اثرات سے زبان کا ایک مختلف اسلوب اختیار کرتا گیا۔ ہم آخر میں اس امر کی طرف اشارہ کریں گے کہ دکنی، قدیم اردو ہی کی ایک شکل ہے۔ یہ اردو زبان کا وہ پرانا نام ہے جو اسے دکنی دور کی ادبیات اور زبان کے حوالہ سے دیا گیا تھا۔

آیئے اب ہم یہ دیکھتے ہیں کہ بہمنی دور میں دکنی سب سے پہلے کب ادبی زبان کی شکل اختیار کر کے تخلیق کا ذریعہ بنتی ہے۔ اس جائزے میں سب سے پہلے ہماری نظر جس شاعر پر پڑتی ہے، وہ دکنی زبان کا پہلا شاعر ہے اور اس کی مثنوی "کدم راؤ پدم راؤ" ایک داستانی حیثیت رکھتی ہے۔ ہماری مراد فخر دین نظامی سے ہے۔

نظامی

"کدم راؤ پدم راؤ" کے شاعر کا نام "فخر دین" ہے۔ یہ نام توجہ طلب ہے۔ بہمنی دور ہی کے ایک اور استاد

شاعر فیروز کا نام "قطب دین" ہے۔ یہ دونوں نام ایک ہی وضع کے ہیں۔ دکن یا دلی کی روایت میں اس قسم کے نام نہیں ملتے۔ امام دین، سراج دین، معراج دین قسم کے نام پنجاب کے مسلمانوں کی روایت رہے ہیں۔ [جس کی طرف مثنوی نظامی کے تعارف اور مقدمہ میں جمیل الدین عالی اور ڈاکٹر جمیل جالبی نے بھی اشارہ کیا ہے۔] تو کیا یہ قیاس کیا جا سکتا ہے کہ "فخر دین" اور "قطب دین" کے خاندان کا تعلق پنجاب سے تھا؟ ان ناموں کی وضع اس بات کی غماز ہے کہ ان کا تعلق کسی نہ کسی صورت میں پنجاب سے تھا۔

نظامی کے حالاتِ زندگی ابھی تک تاریخ کے اندھیروں میں گم ہیں۔ یہ معلوم نہیں ہوتا کہ وہ کب پیدا ہوا اور دکن کے کس علاقے سے اس کا تعلق تھا اور یہ بھی کہ وہ دکن میں نووارد تھا یا اس کا خاندان کئی نسلوں سے وہاں آباد تھا۔ بہمنی دربار سے اس کی وابستگی کا بھی قطعی ثبوت نہیں ہے۔ سلطان علاؤالدین کی مدح سے قیاس ہو سکتا ہے کہ وہ دربار سے تعلق رکھتا ہوگا۔ مثنوی چونکہ ناقص الآخر ہے اور اس کے کئی اوراق مختلف مقامات سے غائب ہیں۔ اس لیے مثنوی کی داخلی شہادتوں کا پتہ نہیں چلتا۔ اس نے اپنے کسی ہم عصر شاعر کا ذکر نہیں کیا اور نہ ہی کسی اہم شخصیت کا تذکرہ کیا ہے۔ اپنے اور اپنے عہد کے کسی خاص واقعہ کی طرف بھی اشارہ نہیں کیا ہے۔

ابھی تک مثنوی کے سنِ تصنیف کا بھی قطعی طور پر تعین نہیں ہو سکا ہے۔ نصیر الدین ہاشمی نے کہا ہے کہ یہ مثنوی احمد شاہ ثالث کے دور میں لکھی گئی جس کا زمانہ ۸۶۵ھ تا ۸۶۷ھ ہے۔[۲۴]

مثنوی کے مرتب ڈاکٹر جمیل جالبی یہ بتاتے ہیں کہ مثنوی ہذا علاؤالدین بہمنی کے پوتے احمد شاہ ولی کے عہد حکومت ۸۲۵ھ / ۱۴۲۱ء تا ۸۳۹ھ / ۱۴۳۵ء میں تصنیف ہوئی۔[۲۵]

جالبی یہ بھی کہتے ہیں کہ علاؤالدین بہمنی کے چار بیٹے تھے۔ محمد خاں، داؤد خاں، احمد خاں اور محمود خاں کے بارے میں وہ یہ اطلاع دیتے ہیں کہ اس کے دو لڑکے تھے۔ فیروز شاہ اور احمد شاہ۔ احمد شاہ فیروز شاہ کے بعد سلطان بنا اور بقول جالبی یہ مثنوی اسی کے دور میں لکھی گئی تھی۔

اب مسئلہ یہ ہے کہ فیروز اور احمد شاہ کو فرشتہ نے احمد خاں کی اولاد نہیں بتایا بلکہ یہ لکھا ہے کہ وہ علاؤالدین حسن بہمنی کے بیٹے داؤد خان کی اولاد تھا جس نے ۱۳۷۸ء-۷۷۹ھ میں مجاہد شاہ کو قتل کر کے تخت پر قبضہ کر لیا تھا۔[۲۶] لہٰذا احمد شاہ کے عہد میں مثنوی کا تصنیف ہونا ٹھیک معلوم نہیں ہوتا۔

ڈاکٹر سیدہ جعفر نے مثنوی کا زمانۂ تصنیف عہد علاؤالدین احمد شاہ ثانی (۱۴۵۸ء-۱۴۳۵ء) بیان کیا ہے۔ وہ ڈاکٹر جمیل جالبی کی رائے کو نہیں مانتی ہیں جس کے مطابق یہ مثنوی دور احمد شاہ ولی (۱۴۳۵ء-۱۴۲۱ء) کی تصنیف ہے۔[۲۷]

قرآئن سے نصیر الدین ہاشمی کی رائے درست معلوم ہوتی ہے کہ یہ مثنوی ۸۶۵ھ / ۱۴۶۱ء تا ۸۶۷ھ / ۱۴۶۳ء کے دوران لکھی گئی ہوگی۔ اس طرح مثنوی نظامی اس وقت لکھی گئی جب شمال کی زبان کو دکن میں پہنچے سوا صدی سے زیادہ کا زمانہ بیت چکا تھا اور سوا صدی پہلے ۱۳۲۷ء میں جب یہ زبان نقل مکانی کے بعد دکن میں وارد ہوئی تھی تو بقول ڈاکٹر زور ابھی خام تھی۔[۲۸]

یہ خام زبان بہمنی دور میں شمالی ہند سے علیحدگی کے بعد طویل لسانی تنہائی کے زمانے سے گزری۔ اس دوران میں مقامی ماحول ہی میں اپنے وجود کو پختہ کرتی اور سنوارتی رہی۔ چوں کہ یہ زبان دکنی علاقوں میں مقامی آبادی کے ساتھ رابطہ کا موثر ذریعہ ثابت ہوئی، اس لیے اپنی طلب کے اعتبار سے اس میں ترقی اور ارتقا کا عمل برابر جاری رہا۔ چنانچہ ۱۴۶۱ء کے لگ بھگ جب مثنوی نظامی لکھی گئی تو دکنی زبان اظہار و بیان میں عجز کی منزلوں سے گزر کر اپنی قدرت کا مظاہرہ کرنے لگی تھی۔ نظامؔی کی مثنوی کے روپ میں دکنی زبان کا یہ پہلا شاہ کار ہے۔

"کدم راؤ پدم راؤ" اردوئے قدیم کی پہلی دریافت شدہ تصنیف ہے۔ اس تصنیف کا تذکرہ ۱۹۳۲ء میں ہوا جب نصیر الدین ہاشمی نے پہلی بار اس کا تعارف اردو دنیا سے کرایا۔ در حقیقت یہ انکشاف چونکا دینے والا تھا مگر یہ مثنوی طویل عرصے تک ایک مسئلہ بنی رہی۔ انجمن ترقیِ اردو کی کوششوں کے باوجود اس مثنوی کی خواندگی کا کام نہ ہو سکا اور دنیائے ادب کے لیے "کدم راؤ پدم راؤ" ایک لسانی چیستان کی حیثیت اختیار کر تی گئی اور عام طور پر دنیائے تحقیق میں یہ خیال جڑ پکڑ تا رہا کہ نظامؔی کی یہ نادر مثنوی اپنی تاریخی اہمیت کے باوجود شاید کبھی نہ پڑھی جا سکے گی۔ بالآخر اردو کے نامور محقق اور نقاد ڈاکٹر جمیل جالبی نے اسے مرتب کرنے کی ذمہ داری قبول کی اور محنت شاقہ کے بعد یہ لسانی چیستان حل ہو کر ۱۹۷۳ء میں انجمن ترقیِ اردو پاکستان کی طرف سے منظر عام پر آیا۔

موجودہ اڈیشن میں دائیں طرف اصل متن کا عکس ہے اور بائیں طرف اس متن کو مرتب کر کے شائع کیا گیا ہے۔ اشاعت کے باوجود "کدم راؤ پدم راؤ" تک رسائی حاصل کرنا بے حد دشوار کام ہے۔ زبان کی قدامت اور نامانوس شعری لغت اس کام کو سمجھنے میں سب سے بڑی رکاوٹ ہیں اور شائد یہی وجہ ہے کہ اس کی اشاعت کے بعد بھی کوئی قابل ذکر لسانی اور ادبی کام اس پر نہیں ہو سکا ہے اور یہ اس وقت تک اطمینان بخش طور پر ہو بھی نہ سکے گا جب تک کہ متن کے ساتھ ساتھ آسان نثر میں اس کو منتقل نہیں کیا جائے گا۔ ضرورت اس بات کی ہے کہ اس کا ایک دوزبانی (Bilingual) اڈیشن شائع ہونا چاہیے تاکہ اردو ادب کے نقاد اور محقق اس متن تک آسانی سے رسائی حاصل کر سکیں۔ اگر موجودہ اڈیشن کے ختم ہونے کے بعد اس کا دو لسانی اڈیشن طبع کروایا جائے تو یہ بڑی خدمت ہوگی اور یہ کام جناب جالبی سے بہتر اور کون کر سکتا ہے۔

آج "مثنوی نظامی دکنی" اپنے عہد کی تنہا یادگار کے طور پر اردو دنیا میں موجود ہے۔ یہ یادگار اس بات کی شاہد ہے کہ نظامؔی کے عہد میں اور اس سے پہلے بھی قدیم اردو میں ابتدائی لسانی تجربات ضرور ہوئے ہوں گے۔ کیوں کہ مثنوی نظامؔی جیسی تصنیف کسی ادبی یا لسانی خلا سے جنم نہیں لے سکتی ہے۔ اس کے لیے مناسب ماحول، سازگار فضا، تخلیقی محرکات اور ایک ابتدائی روایت ضروری تھی۔ تاریخی طور پر دیکھا جائے تو گجرات میں شیخ باجن [۷۹۰ھ / ۱۳۸۸ء۔ ۹۱۳ھ / ۷-۱۵۰۶ء] کے ادبی آثار اس مثنوی سے قبل کے ہیں۔ اس لیے دکن میں بھی اس عہد کے لگ بھگ ادبی آثار ملنے کا امکان ہو سکتا ہے۔ ممکن ہے تاریخ کبھی نظامؔی کے عہد اور اس سے قبل کے آثار منظر عام پر لے آئے تو نظامؔی کے عہد کی تصویر بہتر طور پر دیکھی جا سکے گی۔

"کدم راؤ پدم راؤ" کی تصنیف کے وقت نظامؔی کو یقیناً یہ احساس نہ ہوا ہوگا کہ آنے والی صدیوں میں اس

کی تصنیف کو قدیم اردو کی تاریخ میں ایک گراں قدر شرف حاصل ہونے والا ہے۔ اس نے شاید یہ بھی نہ سوچا ہوگا کہ تکنیک، اسلوب اور فن کے اعتبار سے وہ ایک بڑی روایت کا نقیب بن رہا ہے۔ بقول ڈاکٹر محمد حسن:

> ''نظامی بیدری نے جب اردو کی پہلی مثنوی ''کدم راؤ پدم راؤ'' لکھی ہوگی تو اسے اندازہ بھی نہ ہوگا کہ اردو شاعری کے لیے نئی روایت قائم ہو رہی ہے۔ اس روایت کا رنگ روپ فارسی شاعری کے دروبست سے فراہم ہوا ہے۔ بحریں وہیں کی تھیں۔ مثنوی کے مصرعوں کی تراش، قافیے کی کھنک اور ہر مصرعے سے دوسرے مصرعے کا ربط و آہنگ سب کچھ فارسی روایت کا حصہ تھا لیکن اس پیکر میں جو روح جلوہ گر تھی، وہ ملکی روایات کی تھی اور ان میں جو کہانی بیان ہوئی تھی، وہ دو ہندوستانی دلوں کی کہانی تھی۔''[۲۹]

''کدم راؤ پدم راؤ'' کا جائزہ لیں تو اس کا قصہ کایا کلپ کے مسئلہ سے جنم لیتا ہے۔ کایا کلپ ہندوستانی ادبیات کا ایک نہایت دل چسپ موضوع رہا ہے جسے قدیم زمانے سے ہندوستان کی دیومالائی کہانیوں اور افسانوی ادب میں دیکھا جا سکتا ہے۔ قدیم ہندوستانی روایت کی ان کہانیوں میں بالعموم ایک جیسے کردار ملتے ہیں۔ جیسے راجہ، وزیر، شہزادہ، بندر، طوطا، یوگی، برہمن اور کوئی حسین عورت ـــــ ان کہانیوں کی بنت میں یوگی اور برہمن مشترکہ طور پر کایا کلپ کے معلم مانے گئے ہیں اور ان سے اس فن کی تربیت پانے والوں میں راجہ سے لے کر شہزادے تک شامل ہوتے تھے۔ اس تعلیم سے کہانیوں میں اس وقت ایک بحران پیدا ہوتا ہے جب کایا کلپ کے ابتدائی عمل سے راجہ یا شہزادہ بندر یا طوطے کے روپ میں چلے جاتے ہیں۔ کوئی بدروح انسان ان کرداروں کی اپنے اصل قالب میں واپسی کو ناممکن بنا دیتا ہے۔ ایسے موقعوں پر کسی ہمدرد مند کردار کی مدد سے اصل قالب میں واپسی ممکن ہوتی ہے اور بحران ختم ہو جاتا ہے۔

''کدم راؤ پدم راؤ'' بھی اسی قسم کے بحران سے پیدا ہونے والی ایک داستان ہے۔ ''کدم راؤ'' ایک روایتی راجہ ہے اور پدم راؤ روایتی وزیر ـــــ راجہ کدم راؤ مختلف قسم کے ذہنی مسائل کا شکار ہے۔ مثلاً یہ کہ عورت کی وفا پر اسے شک ہے۔ ایک بار وہ ایک ناگن کو کسی کم تر نسل کے سانپ سے اختلاط کرتے ہوئے دیکھتا ہے۔ راجہ کو غصہ آتا ہے اور وہ تلوار سے ناگن کی دم کاٹ دیتا ہے اور سانپ فرار ہو جاتا ہے۔ راجہ کو دکھ اس بات کا ہے کہ ناگن کم تر درجے کے سانپ سے اختلاط کرتی ہے۔ یہ ہندوستانی سماج کی ذات پات کا مخصوص مسئلہ ہے جس کے بارے میں شاستر کسی اونچی ذات کی عورت سے تعلقات قائم کرنے کے خیال سے بھی منع کرتے ہیں۔ منوسمرتی کے بقول وہ عورتیں جو نیچی ذات کے مردوں سے مباشرت کریں۔ ان کو کتوں سے پھڑوا دینا چاہیے۔[۳۰] اسی جذبے کے تحت راجہ کدم راؤ ناگن کی دم کاٹ دیتا ہے۔

مثنوی نظامی کا قصہ یوں ہے کہ عورت کی وفاداری اور دوسری بہت سی باتوں پر یقین نہ رکھنے والا راجہ ایک یوگی سے کایا کلپ کی تعلیم لیتا ہے۔ ایک بار جب راجہ ایک طوطے کے جسم میں داخل ہوتا ہے تو عیار یوگی راجہ کے قالب میں داخل ہو جاتا ہے اور ملک پر حکومت کرنے لگتا ہے۔ قصہ کے مختلف مراحل کے بعد طوطا موقع پا کر

وزیر کو ساری واردات سے آگاہ کر دیتا ہے۔ وزیر پدم راؤ، یوگی کے پاؤں پر سوتے میں کاٹ لیتا ہے۔ چوں کہ پدم راؤ کو ناگ راؤ بتایا گیا ہے، اس لیے اس کے زہر سے یوگی مر جاتا ہے اور اس کی روح راجہ کے قالب سے نکل جاتی ہے اور طوطے کے قالب سے راجہ کی روح اپنے اصل قالب میں واپس آ جاتی ہے۔

اس میں کوئی شک نہیں کہ مثنوی کا بنیادی اسلوب سنسکرتی اور پراکرتی ہے۔ یہی اسلوب اول سے آخر تک مسلسل غالب رہتا ہے۔ نظامؔی سنسکرت کے اسالیب سے بہت مانوس تھا۔ اس کی مثنوی بذات خود اس بات کی شہادت ہے۔ نظامؔی کے دور میں جو زبان رائج تھی، اس میں سنسکرت کے ساتھ ساتھ مقامی زبانوں کی آمیزش اور عربی فارسی کے ملاپ سے ایک امتزاجی کیفیت پیدا ہو رہی تھی۔ جب کہ نظامؔی کا اسلوب یک لسانی لغت سے مغلوب ہے مثنوی نظامؔی کے اسلوب کو اس دور کے رائج الوقت اسلوب سے تعبیر کرنا مشکل ہے۔ یہ اس کے انفرادی شعری ذوق کا نتیجہ معلوم ہوتا ہے۔ نظامؔی کے سنسکرتی اسلوب کے لیے یہ مثالیں دیکھیے:

کون پرس جو ناگرے پاؤ تھیں — کون رُکھہ جو ناڈلے باؤ تھیں
روئی گھانس تھیں آگ جھاپنی جے جائے — تب اوگھڑ کیا کچھ سکے چھپائے
سروپ آگلا چند تس بھی کلنک — نہ اس بھاؤ سنکادھروں ہوں نہ سنک
رتن پرکھیا جائے مانس نہ جائے — کہ جب لگ پڑے ایک سرکار دھائے
تری اور تے جو گھٹ دیہہ — منجھ انکھول پانیں جو سر پیٹ یسہہ

مگر مثنوی میں ایک اور اسلوب بھی بڑی خاموشی سے نقب زنی کر کے در آیا ہے۔ اسے ہم نظامؔی کا نمائندہ اسلوب نہیں کہہ سکتے لیکن یہی وہ اسلوب ہے جسے ہم عہد نظامؔی کا نمائندہ اسلوب ضرور کہہ سکتے ہیں۔ نظامؔی کی مشکل پسندی کی خو کے باوجود یہ اسلوب مثنوی میں کچھ مقامات پر چپکے چپکے اپنا رنگ و آہنگ دکھا ہی جاتا ہے۔ در حقیقت یہی اسلوب اس عہد کی لسانی روایت سے اپنی شناخت رکھتا ہے اور اسی سبب سے آنے والے ادوار کا اسلوب بن جاتا ہے۔ البتہ اس میں عربی فارسی کی شعری لغت بھی تاریخی عمل کے ساتھ ساتھ آہستہ آہستہ شامل ہوتی جاتی ہے:

نہ سینا الو لگ کہ اس ورتمان — سکھی آپنا جیو تو سب جہان

براہیم ادہم کہ جیون چھوڑ راج — گیا راج تھل دے سنور آپ کاج

ابا بکر ساچا، عمر کا نیاؤ — کہ عثمان بھنڈاری علی کھڑگ راؤ

جو کچ کال کرنا سو توں آج کر — نہ گھال آج کا کام توں کال پر

بچارن کیا جیو سوں ناگ راوٗ   کہ جب پھول لے راوٗ تب دیوں گھاوٗ

نہ تیسا کروں کام جس تھی ڈروں   نہ تا کدھیں کھاؤں نہ جل مروں

جو نیت کرے کام جے کچھ کوئے   سُی کا بھلا بھی اس سات ہوئے

نظاؔمی کہنیار جس یار ہوئے   سنن ہار سن نغز گفتار ہوئے

نظاؔمی کا شعری اسلوب ادق ضرور ہے مگر اس میں آہنگ کی روانی بھی موجود ہے۔اس نے جو بحر منتخب کی ہے، اس میں آوازوں کا روپ بھلا لگتا ہے۔ مثنوی کے وہ مقامات جو قدرے آسانی سے پڑھے جا سکتے ہیں، اپنی آوازوں کے زیر و بم سے متاثر کرنے والے ہیں۔ نظاؔمی استاد شاعر ہے اور وہ ترکیبوں کی ساخت سے ایک ایسا شعری لحن بنانے میں قدرت رکھتا ہے جسے اس کے عہد کے لحن سے تعبیر کر سکتے ہیں اور کسی بھی شاعر کی بڑائی کے لیے یہ دلیل کافی ہے کہ وہ اپنے عہد کا شعری لحن دریافت کرنے اور اسے ایک تخلیقی شکل وصورت میں ڈھالنے پر قادر تھا۔ "کدم راؤ پدم راؤ" کو دیکھ کر یہ اندازہ ہوتا ہے کہ خلجی اور تغلق عہد میں شمال کی طرف سے جو نقل لسان ہوئی تھی، اس نے دکن میں جڑ پکڑ لی تھی اور بہمنی دور میں اس پودے پر برگ و بار آگئے تھے اور مثنوی نظاؔمی نقل لسانی کے ابتدائی ثمرات میں سے ایک ثمر ہے۔ سنسکرت و پراکرتوں کے ساتھ ساتھ اس پر پنجابی اور سرائیکی لغات کا بھی اثر ہے اور یہ عمل پنجاب سے دلی اور دلی سے دکن تک زبان کے لسانی سفر کی کہانی کا ایک اہم حصہ ہے اور اس کی شہادت قدیم اردو کی اس اولیں تصنیف سے مل جاتی ہے۔

ڈاکٹر جمیل جالبی نے بڑی محنت سے مثنوی نظاؔمی کا "لسانیاتی مطالعہ" پیش کیا ہے۔اس مطالعہ میں انہوں نے مثنوی کے حوالہ سے اس پر پنجابی، گجراتی، مرہٹی اور سرائیکی کے اثرات دکھائے ہیں اور اس کے ساتھ ساتھ مثنوی میں سے اسم فاعل، لاحقے، سابقے، نون غنہ کا استعمال، جمع کی شکلیں، ضمیر، اسم ضمیر، حروف جار، فعل و متعلقات فعل، مضارع وامر کی شکلیں، مرکب افعال.......... وغیرہ کے استعمالات کو واضح کیا ہے۔

مثنوی میں ہم جب ان تمام شکلوں کی عملی تشکیل پر غور کرتے ہیں تو یہ بات واضح ہو جاتی ہے کہ نظاؔمی کے لسانیاتی ڈھانچہ پر بہمنی دور اور بعد ازاں گول کنڈہ اور بیجاپور کے شعرا اپنی شاعری کی بنیاد رکھتے ہیں۔اسی روایتی ساخت پر نظاؔمی کے ہاں جو افعال استعمال ہوئے ہیں، وہ فیروز اور اس کے بعد آنے والے شعرا میں بھی مستعمل رہے ہیں۔اسی طرح سے اسم فاعل بنانے کے لیے فعل کے ساتھ "ہار" کا استعمال جیسے "کہنیا" لاحقے میں "پن" جیسے "بال پن" سابقے میں "پر" "نر" وغیرہ لگا کر جیسے "پردیس" "نرملا، نکھنڈ۔اسم ضمیر میں "ہمن" "تمن" "سوں" "تیں" "توں، ایہہ اور حرف جار میں لگ (تک) تھیں، تھی، تے (سے) منہ، مانہ، ماں (میں) سیتی، ستیں (سے) کا

استعمال۔ حقیقت یہ ہے کہ اگر نظامی کے لسانیاتی ڈھانچہ کو اچھی طرح سمجھ لیا جائے تو پھر قدیم اردو کو سمجھنا نسبتاً آسان ہو جاتا ہے۔

نظامی کے بعد ہم بہمنی دور کے ادب کی تلاش میں اگلی منزلوں کی طرف بڑھتے ہیں۔ پندرھویں صدی کے ربع آخر میں بہمنی دور کی ادبی تاریخ کے دھندلکوں اور اندھیروں میں ہماری ملاقات مشتاق اور لطفی سے ہوتی ہے۔ یہ دونوں شاعر بھی بہمنی عہد کے بیشتر شعرا کی طرح ابھی تک تاریخ کے اندھیروں میں گم ہیں۔ ان کی زندگی، عہد اور کارناموں کے بارے میں بالکل ناکافی معلومات حاصل ہوتی ہیں۔ صرف یہی نہیں بلکہ ادبی مطالعات کے لیے مقدار کے اعتبار سے ان شعرا کا بہت قلیل کلام دست یاب ہوتا ہے۔ اس لیے ان کے بارے میں کسی رائے کا قائم کرنا بھی دشوار ہو جاتا ہے۔ مشتاق اور لطفی کے بارے میں یہ معلوم ہوتا ہے کہ یہ دونوں شاعر پندرھویں صدی کے ربع آخر میں حیات تھے۔

وقت کے بے رحم ہاتھوں کے سبب ہمارے عہد تک مشتاق کی کل پانچ غزلیں اور لطفی کی صرف ایک غزل پہنچ سکی ہے (اور دکن میں اردو غزل کے ابتدائی مصادر میں یہی چند فن پارے پائے جاتے ہیں۔) دکن میں اردو غزل کا یہی نقطۂ آغاز ہے مگر یہ باور کرنا درست ہے کہ ان سے پہلے بھی غزل کے نمونے ضرور لکھے گئے ہوں گے مگر وہ نمونے ماضی کے دفینوں میں دب کے گم ہو گئے ہیں، لہٰذا ان ہی دو شاعروں سے دکنی غزل اپنی ابتدا کرتی نظر آتی ہے۔

ان شعرا کی چند غزلوں کو دیکھ کر یہ کہنا مشکل نہیں ہے کہ مشتاق اور لطفی یقیناً اپنے زمانے کے اہم شاعر ہوں گے۔ زبان اور شعری محاسن کی جو روایت انہوں نے استوار کی تھی، وہی روایت ان کے متاخرین کے لیے مشعل راہ بنی۔ بہمنی زمانے ہی میں دکنی غزل کا مخصوص مزاج واضح ہو جاتا ہے۔ اس مزاج سے کسی فکری روایت کا کوئی تعلق نہیں بنتا اور یہ مزاج بہمنی دور سے آگے قطب شاہی اور عادل شاہی دور اور پھر ولی تک ایک تسلسل کے ساتھ کار فرما ملتا ہے۔ روایت کا یہ تسلسل جو کئی صدیوں پر محیط ہے، واقعتاً حیران کن ہے۔ البتہ اس سے دکنی مزاج کی پختگی ضرور ثابت ہوتی ہے۔

شمس قیس رازی نے کہا تھا کہ غزل کے معنی ہیں عورتوں سے باتیں اور عشق بازی کرنا۔ دکنی غزل کی تاریخ پر اس کی تشریح کا مستقل طور پر انطباق ہوتا ہے۔ مشتاق اور لطفی کے دور سے اس عشق کی روایت شروع ہوئی اور دکنی غزل کے کلاسیکی دور کے آخر تک جاری رہی۔

دکنی غزل ابتدا ہی سے فکر سے عاری ہے۔ اس کی تمام تر نظر محبوب کے جسم اور کائنات کی نفاستوں اور مسرتوں پر مرکوز ہو گئی تھی۔

ابتدا ہی سے دکنی غزل میں سوز و ساز یا سوز و گداز کی وہ کیفیات بھی نہیں ملتی ہیں کہ جن سے غزل کی صنف کا چراغ روشن ہوتا ہے۔ یہ غزل نشاطیہ رنگوں سے عبارت ہے اور بنیادی طور پر اس کا مرکز اور محور سراپا نگاری کا اسلوب قرار پاتا ہے۔ مشتاق اسی اسلوب کا شاعر ہے۔

مشتاق اور لطفی دونوں کے ہاں مقامی زندگی کے حسن کے لیے ایک والہانہ پکار ہے۔ انہوں نے غزل میں

مقامی وجود کے تجربہ کی بنیاد قائم کی جو ولی کے دور تک سفر کرتی چلی جاتی ہے اور پھر شمالی ہند کے شعری تجربہ سے فارسی روایت کا غلبہ اسے جڑ سے اکھیڑ دیتا ہے۔ مشتاق کے یہ اشعار دیکھیے جو ان خیالات کی تائید کرتے ہیں:

او بسنوت کیسری کرتن چمن میانے چلی ہے آ
رہے کھلنے کو تیوں دستی او چھپے کی کلی ہے آ

سورج مرجاں میں جیوں دستا نظروں کانپتی تھر تھر
جو لٹ پیچاں بھری سر تھے او رخ اوپر ڈھلی ہے آ

سورج کے گل میں چاند جیوں یوں تج گلے ہیکل دسے
قربان اس کے ہاتھ پر جن اے تری ہیکل گھڑی
آب حیات اور لب ترے جاں بخش و جاں پرور رہا ہے
مشتاق بوسے سوں پیا امرت بھری اوکل گھڑی

ان اشعار میں مقامی حسن و جمال کی ایک موثر تصویر بنتی ہے۔ شاعر کی آنکھ مقامی ذہن سے محبوب کے سراپا کی دل کشی کو بیان کرتی ہے۔ اس میں مقامی حسن کے رنگ اور خوش بو کا احساس بہت شوخ ہو کر ابھرتا ہے۔
لطفی، مشتاق کا ہم عصر اور بہمنی دور کا شاعر ہے۔ مشتاق کی طرح اس کے حالات زندگی بھی نہیں ملتے۔ اس کا کلام بھی محض علامتی طور پر دست یاب ہوتا ہے۔ اس کی ایک غزل اور قصیدے کے اشعار نصیر الدین ہاشمی نے درج کیے ہیں۔[۳۱]

نصیر الدین ہاشمی نے لطفی کی جو غزل دی ہے، اس میں وحدتِ خیال کا تاثر ہے۔ اس تاثر سے دکن کی وفا شناس مقامی عورت کا تصور ابھرتا ہے جو محبوب کے پیار و محبت میں موم بتی کی طرح جلتی ہے اور پیار سے ملنے والی خود اذیتی سے اپنے آپ کو مسرور کرتی ہے۔ غزل کے مضامین ہندوی ہیں۔ اگرچہ یہ خیالات فارسی صنف میں ادا کیے گئے ہیں مگر ہندوی روایت کے غلبہ کے تحت شاعر نے ہندی کا صیغہ تانیث اپنے لیے استعمال کیا ہے کہ یہ اس زمانے کی شاعری میں روایت رہی ہے۔ غزل مذکور ہندوستانی عورت کے ان تھک اور نا مختتم پیار کا اظہار ہے۔ یہاں مقامی وجود بہت نمایاں ہو کر ابھرتا ہے۔ لطفی کی غزل پر مشتاق کے مقابلے میں فارسی اثر بہت کم ہے۔ ہندوستانی دیومالا کا ایک حوالہ پانڈوؤں اور دھروپدی کی ایک تشبیہ کی شکل میں بھی موجود ہے۔ لطفی اور مشتاق کا تقابل کریں تو مشتاق کی سراپا نگاری اور فارسی تراکیب لطفی کے ہاں موجود نہیں ہیں۔ لطفی کے قصیدے میں ہندوی اور فارسی لغت کی آویزش سے جو اسلوب بنتا ہے، اس پر بھی ہندوی غالب ہے۔ البتہ ایک بات قابل ذکر ضرور ہے کہ لطفی کے قصیدے کی زمین خواجوئے کرمانی کی ہے۔[۳۲] بہمنی دور میں فارسی اوزان میں شعر کہنے کی اولیں مثالوں میں سے ہے:

خلوت منے بجن کے میں موم کی بتی ہوں
یک پاؤں پر کھری ہوں جلنے پرت پتی ہوں
سب نس گھری جلوں گی جاگا سوں نہ ہلوں گی
ناجل کو کیا کروں گی اول سوں مدمتی ہوں

خواجہ بندہ نواز گیسو دراز

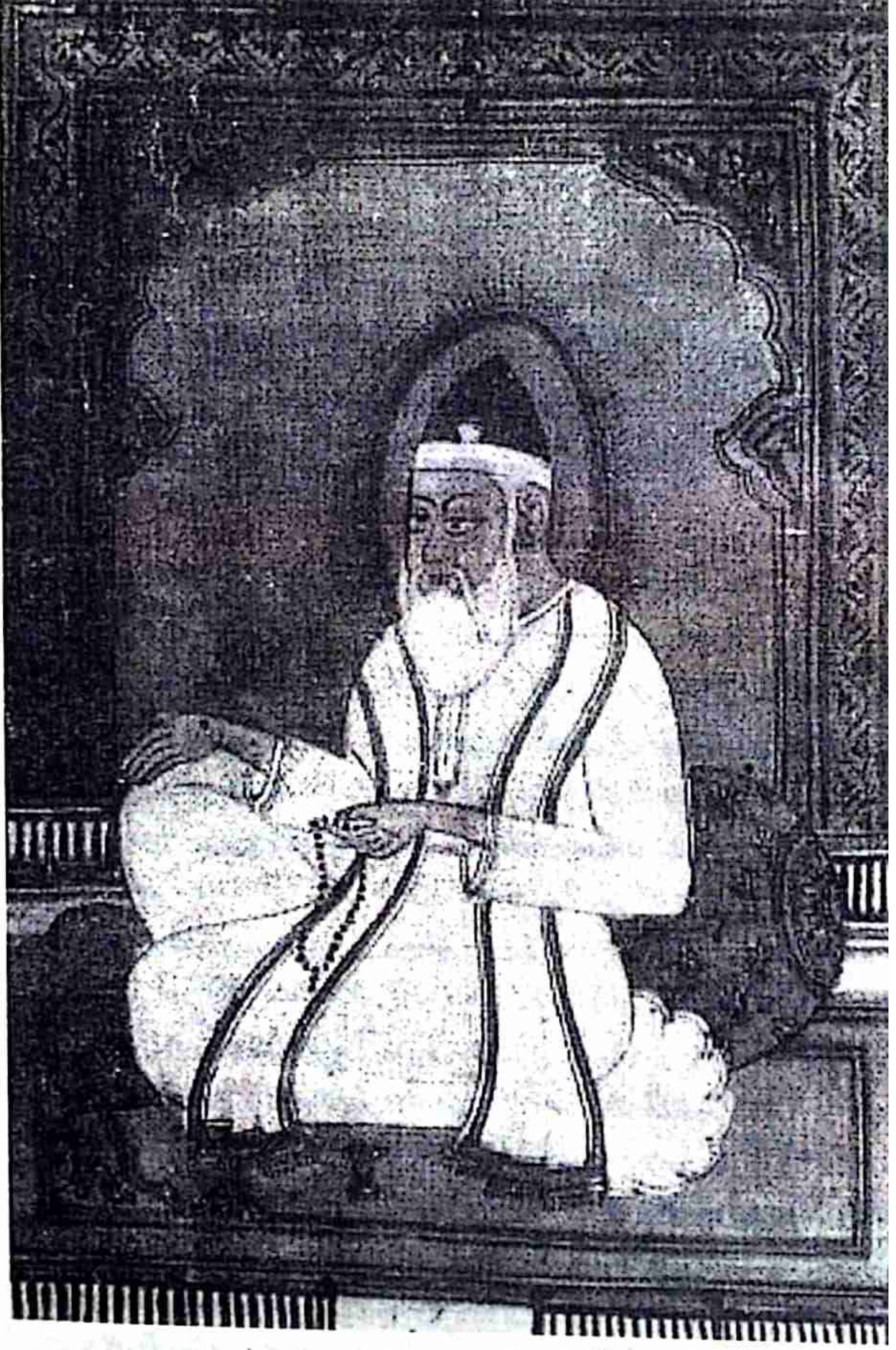
(م ۱۴۲۲ء)

ربیع الاول ۸۰۱ھ / نومبر ۱۳۹۸ء کا زمانہ تھا۔ تیمور اپنی فوجوں کے ہم رکاب دلی شہر میں داخل ہو رہا تھا اور حضرت گیسو دراز دلی کے بھلیہ دروازے سے اپنے خاندان کو لیے ہوئے عازم دکن تھے۔ وہ تیمور کہ جس کی سپاہ سلطنت دلی کے کوہ پیکر ہاتھیوں سے خائف تھی اور جسے فتح دلی پر پورا یقین بھی نہ تھا اور جس نے جنگ سے پہلے اپنے ماتھے کو زمین پر رگڑ رگڑ کے فتح کی دعا کی تھی، اب اس کی فوج دلی شہر کو تاراج کر رہی تھی۔ امیر خسرو کے قبۃ الاسلام کی گلیوں اور محلوں میں لاشیں بکھری پڑی تھیں اور عالی شان محلات آگ میں جل کر راکھ ہو رہے تھے۔ شہر کے ہر حصے کو نہایت بے دردی سے لوٹا جا رہا تھا اور انسانی جان و مال کا کوئی تحفظ نہیں تھا۔ وہ شہر کہ جس کے بارے میں خسرو نے لکھا تھا کہ اگر مکہ اس بوستان کا قصہ سنے تو وہ بھی ہندوستان کا طواف کرنے لگے۔ اب اس بوستان کے شرفا، علما اور صوفیا کی بڑی تعداد ہندوستان کے محفوظ علاقوں کی طرف ہجرت کرنے پر مجبور ہو گئی تھی۔ ان ہی صوفیا میں گیسو دراز بھی شامل تھے۔ انہوں نے اپنے ایک مرید علاؤالدین گوالیری کو دلی چھوڑنے کی خبر دیتے ہوئے لکھا:

> "تقدیر سے اتفاق ایسا پیش آیا کہ ہم شہر دلی سے حادثہ کی وجہ سے باہر نکلے ہیں۔ وہ حادثہ تحریر و تقریر سے باہر ہے۔"[۳۳]

دکن کی طرف سفر کرتے ہوئے وہ ہندوستان کے مختلف شہروں میں اپنے مریدوں اور عقیدت مندوں کو رشد و ہدایت کا درس دیتے ہوئے گلبرگہ پہنچے جہاں بہمنی سلطان فیروز شاہ اپنے شاہی لشکر کے ساتھ ان کا استقبال کرنے کے لیے شہر سے باہر موجود تھا۔ اس نے حضرت گیسو دراز اور ان کے خاندان کی بہت قدر و منزلت کی اور وہ انتہائی عقیدت و احترام کے ساتھ گلبرگہ میں قیام پذیر ہوئے۔

گلبرگہ ہی میں بائیس برس کے قیام کے بعد ذیعقدہ ۸۲۵ھ / اکتوبر ۱۴۲۲ء میں آپ کا انتقال ہوا۔

بطور ایک عالی مرتبت صوفی کے حضرت خواجہ گیسو دراز کو نہ صرف بہمنی دور میں بلکہ دکن کی تاریخ کے تمام ادوار میں ایک داستانی (Legendry) حیثیت حاصل رہی ہے۔ دکن میں ان کو احترام اور عقیدت کا جو بلند مقام

(Source: Sufis of Bijapur) بندہ نواز گیسو دراز

حاصل تھا،اس کی ایک مثال تاریخ فرشتہ سے درج کی جاتی ہے:

"دکن کے باشندے حضرت گیسودراز کے بہت معتقد تھے۔ان کے متعلق عام طور پر یہ روایت مشہور ہے کہ ایک بار کسی دکنی آدمی سے کسی نے پوچھا کہ آنحضرتؐ کا مرتبہ زیادہ اونچا ہے یا گیسودراز کا؟اس نے جواباً کہا،حضرت اگرچہ پیغمبر ہیں مگر گیسودراز کچھ چیز ہی اور ہیں۔"۳۴

دکن میں ان کی آمد کے بعد تصوف کا ایک نیا دور شروع ہوتا ہے۔ حضرت گیسودراز اگرچہ ایام کہولت کے آخری دور میں وہاں پہنچے تھے مگر ان کے اندر رشد و ہدایت کا جذبہ پوری حرارت سے موجود تھا۔دلی کی سیاسی ابتری اور تیموری آشوب سے نکل کر دکن میں ان کو نہایت پر عظمت مقام حاصل ہوا تھا۔اہل دکن کے اندر صوفیا کے لیے ہمیشہ سے پیاس رہی ہے۔ جب بھی کوئی صوفی بزرگ وہاں پہنچتا، اسے نہایت قدر و منزلت سے سر آنکھوں پہ جگہ دی جاتی تھی۔

حضرت گیسودراز دکن کی سرزمین پہ مرجع خلائق بن گئے تھے۔ صوفیا کا مشرب انسان دوستی اور رہنمائی تھا۔ یہ ایک ایسا مشرب تھا کہ جس نے صدیوں تک برصغیر کی اخلاقیات پر گہرا اثر ڈالے رکھا۔ وہ انسان کو اس کی گم راہیوں سے ہٹا کر اس کے باطنی مرکز کی سمت سفر کا رستہ دکھاتے تھے اور جب باطنی مرکز بیدار ہو کر آنکھ کھولتا تھا تو اس وقت تک اس کی قلب ماہیئت ہو چکی ہوتی تھی اور اب یہ انسان معاشرے کی فلاح کا موجب بنتا تھا۔ وہ خود دوسرے انسانوں کو ان کے باطنی مرکز کا رستہ دکھاتا اور یوں معاشرہ کشودِ قلوب کے باعث انسان اور انسانیت سے محبت کرنا سیکھتا تھا۔ صوفیا کی تعلیمات صرف باطنی دنیا تک محدود نہ تھیں بلکہ انسانی زندگی کی ترتیب و تنظیم کا درس بھی ان میں موجود تھا۔ ان کا یہ سوال کہ انسان کیا ہے اور زمین پر اس کے فرائض کیا ہیں، ایک بڑی صداقت کو دریافت کرنے کی دعوت دیتا ہے اور جب انسان اس صداقت کو پالیتا ہے تو اس کی باطنی اور دینوی ترتیب کا مرحلہ شروع ہو جاتا تھا۔ حضرت گیسودراز کا "چکی نامہ" انسان کی اسی باطنی تربیت کے لیے لکھا گیا تھا:

دیکھو واجب تن کی چکی — پیو چاتر ہو کے بکی
سوکن ابلیس کھینچ کھینچ تھکی — کہے یا بسم اللہ، اللہ ہو

"چکی نامہ" میں انسانی وجود کو "چکی" کا استعارہ بنایا گیا ہے اور اسے "چاتر" کہہ کے بامعنی بنا دیا گیا ہے۔ چکی کا کام گیہوں پیسنے کے لیے گھومتے رہنا ہے۔ انسانی وجود میں گردش کا یہ عمل "اللہ ہو" کے ورد کی صورت میں ظاہر ہوتا ہے اور جب "تن" کی "چکی" اس ورد کو اختیار کر لیتی ہے تو اس کا باطنی تجربہ شروع ہو جاتا ہے۔ اس بات کا انحصار "چکی" پر ہے کہ وہ اس تجربے میں کن منزلوں تک جا سکتی ہے۔ انسانی وجود کا "اللہ ہو" کی چکی بن جانے کا مطلب تھا کہ وہ "ہو" اور "ہو" کی ہر شے سے محبت کرنے لگتا تھا۔ صوفیا نے انسانی وجود کو جو احترام دیا، اس میں اس فلسفۂ فکر کا بہت ہاتھ تھا۔ اسی لیے "ہو" کی چکی بن جانے والا انسان "ہو" کی مخلوق کو ہر آشوب سے بچاتا، امان دیتا اور راستی کی سمت لے جاتا تھا۔

حضرت گیسو دراز کی جلیل القدر شخصیت نے دکنی تہذیب میں "اللہ ہو" کی جس چکی کو گردش دی تھی، وہ آنے والی صدیوں تک اس تصور سے سرشار ہو کر رواں دواں رہی اور یہ آواز جنوبی ہند کے میدانوں میں اس طرح گونجی کہ لاتمناہی آوازیں اس روحانی طلسم میں اسیر ہو کر شامل ہوتی گئیں اور یہاں صوفیانہ تجربہ کی روشن روایات بنتی گئیں۔

حضرت خواجہ گیسو دراز جب دلی سے گلبرگہ پہنچے تو وہ فارسی کے ساتھ ساتھ "زبان دہلوی" بھی بول رہے تھے اور اس بات پر قیاس کیا جا سکتا ہے کہ وہ اسی "زبان دہلوی" میں طالبان حق کو درس دیتے تھے۔ چوں کہ وہ ایک روایتی شخصیت تھے، اس لیے ان کے نام کے ساتھ کئی ایک ایسی کتابیں منسوب ہو گئی ہیں جو قدیم اردو میں ہیں۔ یہ سلسلہ اس وقت شروع ہوا جب اول اول مولوی عبدالحق نے دکنی ادب کی اشاعت شروع کی۔ مولوی صاحب خود بھی اس دور میں متذبذب تھے کہ جو کتابیں گیسو دراز سے منسوب ہیں، وہ ان کی ہیں بھی یا نہیں؟

"علاوہ اس رسالے کے (معراج العاشقین) مرے پاس آپ کے متعدد اور رسالے اس زبان میں ہیں۔ تلاوت الوجود، درالاسرار، شکارنامہ، تمثیل نامہ، ہیئت مسائل وغیرہ۔ اگر چہ زبان ان کی قدیم ہے لیکن یہ کہنا بہت مشکل ہے کہ انہیں کی تصنیف ہیں یا ان سے منسوب ہیں۔"[۳۵]

اپنے اس بیان کے ایک طویل عرصہ کے بعد مولوی عبدالحق نے عمر کے آخری حصے میں ۱۹۶۲ء میں اپنے ایک مضمون میں معراج العاشقین اور دیگر رسائل کے بارے میں اپنی تحقیق اور تجربہ سے بالآخر جو نتیجہ اخذ کیا، وہ گیسو دراز سے منسوب کتابوں کی تردید کرتا ہے۔[۳۶]

یہ حقیقت ہے کہ ان کے تذکرہ نگاروں نے ان کی "ہندوی" کتب کا تذکرہ نہیں کیا ہے مگر اس کے باوجود ان سے کئی کتابیں منسوب ہو گئی تھیں۔ کیا یہ سب کچھ محض عقیدت کی وجہ سے ہوا؟ یا اس کا سبب کوئی اور بھی تھا۔ اس کی بڑی وجہ عقیدت ہی معلوم ہوتی ہے۔ دکن کے تہذیبی لاشعور میں شاید یہ بات سا گئی تھی کہ اس سرزمین پہ تصوف کا سرچشمہ حضرت گیسو دراز ہیں، لہٰذا عقیدت مندوں نے دیگر مصنفین کا کام بھی ان کے نام سے منسوب کرنے میں مضائقہ نہ سمجھا مگر اس کے باوجود یہ قیاس کرنا ناممکن نہیں ہے کہ انہوں نے قدیم اردو میں طبع آزمائی نہ کی ہو گی۔

نصیرالدین ہاشمی، ڈاکٹر زور، مولوی عبدالحق، عبدالقادر، ڈاکٹر گیان چند، رفعیہ سلطانہ، سیدہ جعفر اور دیگر محققین نے حضرت گیسو دراز سے منسوب نثری رسائل اور شعری کلام کے متعدد حوالے درج کیے ہیں۔ سیدہ جعفر نے اپنے طویل مقالے "بہمنی دور میں دکنی ادب کی نشو و نما"[۳۷] میں ان سے منسوب شدہ تمام تصانیف کا جائزہ لیا ہے مگر صورت حال یہ ہے کہ مذکورہ بالا محققین ان سے منسوب شدہ اثاثے کے بارے میں یقین کا اظہار کرنے سے قاصر نظر آتے ہیں۔ تقریباً بیشتر ذخیرے پہ شک کا سایہ نظر آتا ہے۔ اردو دنیا میں حضرت گیسو دراز کی اصل شہرت کا سبب ان سے منسوب "معراج العاشقین" تھی جسے اردو کی پہلی نثری تصنیف ہونے کا شرف حاصل رہا ہے مگر ۱۹۶۸ء میں ڈاکٹر حفیظ قتیل نے یہ انکشاف کیا کہ "معراج العاشقین" گیسو دراز کی تصنیف نہیں بلکہ یہ "تلاوت

الوجود" کی تلخیص ہے جس کے مصنف مخدوم شاہ حسینی تھے جن کا زمانہ گیارہویں ہجری کا ہے۔[۳۸] گیسو دراز اور حسینی کے درمیان کم و بیش تین سو برس کا زمانی فاصلہ حائل ہے اور اس زمانی فاصلے کے اثرات "معراج العاشقین" کی زبان پر آسانی سے دیکھے جاسکتے ہیں۔

ڈاکٹر گیان چند نے خواجہ بندہ نواز سے منسوب تمام معلوم شدہ نثری تصانیف کا سیر حاصل تحقیقی جائزہ تاریخ ادب اردو کی جلد دوم میں پیش کیا ہے۔ جدید دور میں اس تحقیقی کام کو سب سے مفصل کہا جاسکتا ہے۔ اس جائزہ کے خاتمہ پر وہ جس نتیجہ پر پہنچے ہیں، وہ یہ ہے:

> "خواجہ بندہ نواز نے اردو نثر میں کوئی رسالہ نہیں لکھا۔ ان کے قریب العصر کسی مصنف نے ان سے کسی اردو کتاب کا انتساب نہیں کیا۔ کاتبوں کا انتساب بالکل ناقابل اعتبار ہے۔ اس کے علاوہ صرف بیسویں صدی کے اردو محققین یا تذکرات صوفیا میں ان سے اردو کتابیں منسوب کی گئی ہیں۔ اس سے پیشتر نہیں۔"[۳۹]

اس سلسلہ تحقیق میں ڈاکٹر گیان چند نے اس مسئلہ کو ایک اور انداز سے بھی دیکھنے کی کوشش کی ہے۔ نثری رسائل کے بارے میں ان کا کہنا یہ ہے کہ یہ ممکن ہے کہ بعض رسائل کے مطالب خواجہ صاحب کی فارسی تصانیف یا ان کے درس سے لیے گئے ہوں۔ ان صورتوں میں خواجہ صاحب کو ان کتابوں کا مصنف نہیں قرار دیا جاسکتا بلکہ اردو میں لکھنے والے کو ان کا مولف مانا جائے گا۔[۴۰]

ان تمام حقائق کے باوجود گیسو دراز کی افسانوی شخصیت کے باعث جو تصانیف ان سے منسوب کی جاتی ہیں، ان کے پیچھے حقیقت کا ایک اور پہلو بھی موجود ہے جسے نظر انداز نہیں کرنا چاہیے۔ کسی بزرگ شخصیت سے تصانیف منسوب کیے جانے کا مطلب یہ بھی ہے کہ اس نے اپنے دور میں اس نوعیت کا کام ضرور کیا ہوگا اور یہ ممکن ہے کہ ان میں سے بیشتر کام مرور ایام کے ہاتھوں تلف ہو گیا ہو۔ گیسو دراز کا زمانہ تاریخ کے دھندلکوں میں اتر چکا ہے۔ جب تک قدیم اردو کی تاریخ کے اندھیرے گوشوں کو روشن نہیں کیا جاتا، ان کے بارے میں حتمی فیصلہ کرنا مشکل ہے۔

شاہ میراں جی شمس العشاق

(۱۴۹۸ء-۱۴۰۷ء)

تاریخ ادب کے منظر نامہ پر اب ہم جس بزرگ ہستی کو دیکھتے ہیں اس نے قدیم اردو کو "گھر بھاکا" کا نام دیا تھا۔ "گھر بھاکا" کہنے والی یہ ہستی شاہ میراں جی شمس العشاق کی ہے جو صوفیا کے حلقوں میں تو مشہور ہی ہیں مگر اردو زبان وادب کی تاریخ میں آج وہ اسی "گھر بھاکا" کی بدولت زندہ ہیں۔ ان کے صوفیانہ ادب کی داستان بھی بڑی عجیب ہے۔

ان کی عمر چونتیس پینتیس برس کی تھی جب وہ مدینہ منورہ میں مقیم تھے۔ یہیں روضۂ رسول پر حاضری کے دوران ایک بار ان کو حکم نامہ ملا کہ اب تم ہندوستان کا رخ کرو۔ عرض کیا کہ ہندوستان کی زبانوں سے ناآشنا ہوں۔ حکم ہوا کہ تم جاؤ، زبانیں خود بہ خود آجائیں گی۔ تم ہندوستان پہنچ کر شاہ کمال الدین بیابانی کی خدمت میں حاضری دو۔ چناں چہ شاہ میراں جی ہندوستان پہنچ کر حضرت بیابانی کے حضور حاضر ہوئے اور جلد ہی ہندوی زبان سیکھ گئے۔[۱۴] پندرھویں صدی کا یہ وہ دور تھا جب دکن میں خواجہ گیسودراز اور دوسرے صوفیا کے مقابر اور خانقاہوں سے "ہو حق" کی صدائیں حسبِ معمول بلند ہو رہی تھیں اور قدیم اردو کے روپ میں قلب کو گداز کر دینے والی سماع کی محفلیں عوام و خواص کے دلوں کو گرما رہی تھیں۔ مگر سیاسی طور پر دکنی تاریخ کا وہ دور شروع ہو چکا تھا جب بہمنی سلطنت عروج کا دور ختم کر کے زوال کی طرف جا رہی تھی۔ اسی زمانے میں شمس العشاق دکن میں پہنچ کر اپنی صوفیانہ سرگرمیوں میں مصروف ہو چکے تھے۔

اب جب کہ حضرت گیسودراز سے منسوب تقریباً بیشتر ادب کے بارے میں یہ کہا جاتا ہے کہ یہ ادب محض عقیدت کے باعث ان سے منسوب ہو گیا تھا تو اس کے بعد بہمنی دور میں شمس العشاق ہی وہ شخصیت رہ جاتے ہیں کہ جن کی تصانیف کا ثبوت موجود ہے مگر ایک بات یاد رہے کہ شمس العشاق حضرت گیسودراز کے روحانی فیوض و برکات ہی کی ایک کڑی ہیں۔ اس داستان کا پس منظر یہ ہے کہ خواجہ گیسودراز سے شاہ جمال الدین مغربی کا روحانی سلسلہ تھا اور شاہ جمال الدین سے شاہ کمال الدین بیابانی بیعت تھے اور یہی شاہ کمال الدین، شمس العشاق کے مرشد و رہنما تھے۔ بعد ازاں شمس العشاق کے فرزند برہان الدین جانم اور پھر ان کے جانشین قدیم اردو کو رشد و ہدایت کا ذریعہ بنا کر تصنیف و تالیف کا کام کرتے رہے۔ اگر چہ ان کا رویہ بھی قدیم اردو کے بارے میں حضرت میراں جی جیسا ہی نظر آتا ہے۔

زبان کے اعتبار سے شمس العشاق عربی، فارسی کی لسانی اور تہذیبی روایت کے صوفیا میں سے تھے۔ جس دور میں (۱۵۸۰ء-۱۵۵۸ء) وہ ہندوستان کی سرزمین میں پہنچے شمال اور دکن کے مراکز سلطنت میں علما، مشائخ، وصوفیا، ادبا و شعرا اور علمی مجالس و شعری محافل کی زبان فارسی تھی۔ ہندوستان میں داخل ہونے والے مسلمان اپنی تہذیبی، علمی اور لسانی برتری کا احساس لیے ہوئے آتے تھے اور یہاں رابطہ کی زبان جسے مقامی لوگ ہندی یا ہندوی کہتے تھے، غیر علمی اور غیر ادبی زبان سمجھی جاتی تھی۔ مسلم اشرافیہ نے اس زبان کو بالکل اہمیت نہیں دی۔ کیوں کہ وہ اسے تہذیبی اور لسانی معیارات کے اعتبار سے بہت پست سمجھتے تھے۔ البتہ رابطہ کے لیے لشکروں، بازاروں یا عوام الناس سے ملتے ہوئے یہ زبان استعمال کرتے تھے۔ تعلیم یافتہ طبقوں میں سے اگر کسی طبقہ نے اسے کسی قابل سمجھا تو وہ صوفیا کا طبقہ تھا اور صوفیا خود اس زبان کو معیاری نہ سمجھتے تھے۔ ان کے لیے بھی فارسی کے مقابلے میں یہ ادنیٰ یا اس سے بھی کم رتبہ کی زبان تھی مگر وہ ایک سطح پر اس زبان کی افادیت کے ضرور قائل تھے اور وہ تھی عوام کے لیے رشد و ہدایت کی سطح۔۔۔ خود شمس العشاق کا رویہ بھی مختلف نہ تھا۔ وہ اس زبان (ہندوی) کو "گھر بھاکا" کہتے ہیں یعنی گھور کی زبان۔ گویا ان کے لیے بھی یہ کوڑے کی زبان تھی لیکن وہ اس کی افادیت کے بہت قائل تھے۔ معلوم ہوتا

ہے کہ یہ محض رشد وہدایت ہی کا جذبہ تھا کہ جس سے مجبور ہو کر انہوں نے کوڑے کی زبان کو استعمال کرنا شروع کیا۔ انہوں نے خود اس قسم کے خیالات کا اظہار کیا ہے کہ ہندوستان میں زیادہ لوگ ایسے ہیں جو عربی، فارسی نہیں جانتے، لہٰذا ان ہی لوگوں کی روحانی تربیت کے لیے زبان ہندی میں انہوں نے اظہار خیال کیا ہے۔ چوں کہ وہ صوفی تھے اور صوفی ظاہر پر نہیں، باطن پر نظر رکھتے ہیں، اس واسطے انہوں نے کہا کہ زبان کا خیال نہ کرو، وہ کوئی بھی ہو سکتی ہے۔ اصل چیز تو زبان کا باطن ہے۔ لفظوں کی ظاہری سطح کو نہ دیکھو، یہ دیکھو معنی و مفہوم کیا ہے۔ اس طرح سے وہ زبان کے افادی تصور پر گہرا یقین رکھتے ہیں۔ لسانی افادیت کے اس تصور ہی کی یہ دولت آج شمس العشاق کے خیالات ہم تک پہنچ سکے ہیں مگر اس ستم ظریفی پر بھی غور کیجیے کہ جس زبان کو انہوں نے "گھر بھاکا" کہا ہے، آج اسی زبان کی وجہ سے ان کا نام ادبی تاریخ میں محفوظ ہے۔

دکنی ادب کے اس ابتدائی دور میں زبان کا ایک منصب صوفیانہ تصورات کا اظہار قرار پایا تھا، لہٰذا اس دور کی کاوشوں کو ہم صوفیانہ ادب سے تعبیر کریں گے۔ ان کی اصل قدر و قیمت اور اہمیت لسانی اور تاریخی ہے۔ لسانی طور پر ہم یہ جان سکتے ہیں کہ کسی خاص دور میں زبان اپنی نشو و نما کے عمل میں کس مقام پر کھڑی تھی۔ اس کا لسانیاتی ڈھانچہ کس نوعیت کا تھا۔ اس دور کی زبان اپنے پچھلے عہد سے کس حد تک بدل چکی ہے اور تغیر و تبدیل کا عمل اسے کس سطح تک لے آیا ہے — اور تاریخی اعتبار سے ہم یہ معلوم کر سکتے ہیں کہ کسی خاص عہد کا صوفیانہ ادب کس نوعیت کی تعلیمات سے کام لے رہا ہے۔ ان تعلیمات کے محرکات کیا ہیں اور یہ تعلیمات سماج کو کس خاص سمت میں لے جانا چاہتی ہیں۔

حضرت شاہ میراں جی شمس العشاق ہوں یا اس عہد کے دوسرے بزرگ صوفیا، ان کی تحریروں کو ہم صوفیانہ ادب ہی کے زمرے میں شمار کریں گے اور ان کے اپنے عہد کے لسانی و تاریخی منظر اور پس منظر میں رکھ کر ان کا جائزہ لیں گے۔

شمس العشاق کی شعری تصانیف میں "شہادت الحقیقت" "خوش نامہ" "خوش نغز" اور "مغز مرغوب" شامل ہیں۔ چاروں کتابیں تصوف کے وہ مسائل بیان کرتی ہیں کہ جن کا تعلق مسلمان معاشرے سے ہمیشہ رہا ہے۔ صوفیا کی وہ تحریک جسے دکن میں حضرت گیسو دراز کے دور میں عروج حاصل ہوا تھا، شمس العشاق کے عہد میں بھی اسلوب حیات بنی ہوئی تھی۔ دکنی طرز احساس میں صوفیانہ تصورات بنیادی اساس کے طور پر کام کر رہے تھے اور معاشرہ ان تصورات کی دی ہوئی روشنی سے زندگی کے رستوں کو منور کرنے میں مصروف تھا۔ چناں چہ "شرح مرغوب القلوب" میں طریقت، حقیقت، شریعت، تجرید، معشوق، فنا، بقا اور سفر کی روحانی داستان ہے تو "خوش نامہ" میں عرفان و روح، مراقبہ، عقل و عشق، کرامات اور موحد و ملحد کے بارے میں آگاہی ملتی ہے۔ "خوش نامہ" اور "خوش نغز" میں دوہے کا اسلوب اختیار کیا گیا ہے۔ شمس العشاق نے دوہے کی صنف کا انتخاب کیوں کیا؟ آیئے یہ سوال ان کے عہد سے پوچھتے ہیں۔

"دوہا:" اس عہد کی عوامی صنف تھا۔ یہ بھگتوں کا زمانہ تھا۔ پندرھویں صدی میں ہندوستان کے طول و

عرض میں پھیلے ہوئے بھگت اپنی روحانی دانش کو فروغ دینے میں مصروف تھے اور "دوہا" ان کی مقبول صنف تھا۔ معلوم ہوتا ہے کہ شمس العشاق نے ان ہی اثرات کے تحت دوہے کی صنف کو اختیار کیا ہوگا۔

دوہے کا ایک سماجی کردار بھی نظر آتا ہے۔ ان ایام میں یہ صنف عام آدمی کی اخلاقی تربیت اور اصلاح کا موثر ذریعہ بن گئی تھی۔ دوہے کے روپ میں اس دور کا باطنی شعور بول رہا تھا۔ دوہے کے مفاہیم و مطالب بالعموم معاشرے کے اجتماعی تجربہ کا نتیجہ ہوتے ہیں، اس لیے دوہوں میں معاشرہ سانس لیتا ہوا محسوس ہوتا ہے۔ معاشرتی دکھ درد، پیار محبت، اخلاق، انسانیت، نیکی و شرافت اور فنا دوہے کے مقبول موضوعات رہے ہیں۔

میراں جی شمس العشاق کے لیے دوہے میں دل چسپی کی ایک وجہ یہ بھی تھی کہ دوہے میں اخلاقیات کے ساتھ ساتھ سوز و گداز کی ایک کیفیت بھی ہوتی ہے اور یہی کیفیت صوفیانہ طرزِ احساس کی اخلاقیات میں بھی ملتی ہے۔ اس لیے یہ صنف ان کی افتادِ طبع کے مطابق تھی۔ چوں کہ وہ مدینہ سے ہجرت کر کے آئے تھے، اس لیے دوہے کی مقامی بوباسی بھی ان کو بھاتی ہوگی۔

دوہے کی صنف نے ان کے فن میں ایک پر سوز آہنگ پیدا کیا ہے۔ "خوش نامہ" اور "خوش نغز" میں جہاں جہاں اس آہنگ کی نمود ہوتی ہے، قاری کے ذہن پر ایک پر سوز تاثر پیدا ہوتا ہے۔ انہوں نے اس صنف کے ذریعے تصوف کے مسائل و موضوعات کو عام آدمی تک پہنچانے کی کوشش کی۔ اس کوشش کا منشا یہ تھا کہ عام آدمی اپنے لیے تصوف کو کس طرح طرزِ زیست بنانے میں کام یاب ہو سکتا ہے۔ "خوش نامہ" میں "خوش" ایک نوجوان بھولی بھالی علامتی لڑکی ہے جس نے اپنا طرزِ زیست باطنی اسلوب سے بنایا ہے۔ عین نوجوانی ہی میں باطنی اسلوبِ زیست اختیار کر لینے سے اس لڑکی کے کردار میں ایک دل سوز اور حسرت ناک تاثر پیدا ہوتا ہے:

کبھی نہ رنگی مہندی رنگوں پھولوں باس نہ آیا	انگ نہ رنگیا دھنتو اس کے بھینی نہ ہلدوں کایا
کیے منجہ سپر سہاگ اللہ کا چڑھ رہیا سہارا	اب کیوں سر سہائے دوجا تم کو ناہیں تھارا
اس کے رنگوں رنگی ساڑی دوجا رنگ نہ مانی	اس کی باسا ہم کو باسا پھل پھوکٹ کے آنی
ایسی باتیں کرے گنونتی نہ مورکھ بوجھے سدھ	یہی من میں آوے اپنے چھند سو نہی سکھاوے بدھ[۴۲]

"خوش نامہ" اور "خوش نغز" مکالمہ کی شکل میں لکھی گئی نظمیں ہیں۔ خوش سوال کرتی ہے اور شمس العشاق اس کا جواب دیتے ہیں۔ شمس العشاق کی زبان پر سنسکرت اور پراکرتی اثرات بہت نمایاں ہیں۔ ان نظموں کے صرف عنوان فارسی ہیں ورنہ ان کی تکنیک اور شعری لغت کافی حد تک مقامی ہے۔ خود "خوش" بھی ایک ہندوستانی لڑکی معلوم ہوتی ہے جو اپنا سب کچھ تیاگ کر خدا سے لو لگائے بیٹھی ہے۔ چوں کہ شمس العشاق نے دوہے کی صنف اختیار کی تھی، اس لحاظ سے دوہا خالص ہندی اسلوب کا متقاضی تھا اور اسی کی شعری لغت سے تاثر کی کیفیات گہری ہو سکتی تھیں۔

اس دور کی صوفیانہ شاعری میں ہندی اور سنسکرتی لغت کا پایا جانا نامانوس نہیں تھا۔ یہ اس دور کا مانوس اسلوب تھا اور روایت کے عین مطابق تھا۔ بعد کے ادوار میں بھی صوفیانہ شاعری میں اس قسم کا نسبتاً ہلکا پھلکا اسلوب استعمال ہوتا رہا۔

قدیم اردو کے سلسلے میں دکن میں حضرت میراں جی شمس العشاق اور ان کے خاندان کے جانشینوں نے گراں قدر خدمات سرانجام دیں۔ میراں جی کے بعد شاہ برہان الدین جانم نے رشد و ہدایت کا منصب جاری رکھتے ہوئے "ارشادنامہ" اور "کلمتہ الحقائق" جیسی صوفیانہ کتب تصنیف کیں اور پھر اسی خاندان میں حضرت "امین الدین اعلیٰ" نے بھی قدیم اردو میں تصنیف و تالیف کا کام تسلسل سے جاری رکھا۔ اس اعتبار سے شمس العشاق کا خاندان قدیم اردو کے صوفیانہ ادب میں ایک نہایت ممتاز مقام اور مرتبہ کا حامل ہے۔

فیروز

بہمنی دور میں اردو ادب کی تاریخ کا سفر کرتے ہوئے ہم صوفیانہ ادب کے پہلو بہ پہلو خالص ادب کے نمونے بھی دیکھتے ہیں۔ اس تاریخی سفر میں اب ہم ایک ایسے شاعر کا تذکرہ کرتے ہیں جو بہمنی سلطنت کے زوال اور قطب شاہی سلطنت کے عروج کے دور میں کھڑا نظر آتا ہے۔ گولکنڈہ کے شعرا اسے استاد شاعر سمجھتے رہے اور اس کی روایت پر چلنا فخر خیال کرتے رہے۔ یہ فیروز بیدری تھا۔ اس کے حالات بھی دیگر دکنی شعرا کی طرح تاریکی میں ہیں۔ اس کی تصنیف "پرت نامہ" سے کچھ باتوں کا پتہ چلتا ہے۔ اس نے اپنا نام "قطب دین" بتایا ہے۔

تجھے ناؤں ہے قطب دین قادری | تخلص سو فیروز ہے بیدری

فیروز کا روحانی سلسلہ مخدوم جی شیخ محمد ملتانی سے ملتا ہے۔ فیروز اس دور کی روایت کے مطابق صوفی مشرب انسان تھا۔ مخدوم جی شیخ محمد ابراہیم کا مرید تھا۔ ان کا انتقال ۱۵۶۴ء۔ ۹۷۳ھ میں ہوا تھا[۴۳] اور "پرت نامہ" میں وہ زندہ نظر آتے ہیں، لہٰذا یہ تصنیف اس سے قبل کی ہونی چاہیے۔

ڈاکٹر نذیر احمد اور مسعود حسین یہ کہتے ہیں کہ فیروز کی نظم "پرت نامہ" کوئی ایسا بڑا ادبی نقش نہیں ہے جو استاد فیروز کی شہرت کے شایانِ شان ہو۔[۴۴]

واقعتاً یہ بات درست ہے مگر ہمارے خیال میں "پرت نامہ" اپنے عہد کی ایک اہم لسانی دستاویز ضرور ہے۔ اس تصنیف کے اندر جھانک کر دیکھیں تو بہمنی دور کی ادبی و لسانی روایت کا بدلتا ہوا منظر ہمارے سامنے نظر آنے لگتا ہے۔ اس نظم کی اشاعت کے بعد سے بہمنی دور کی نظم کو زیادہ بہتر طور پر سمجھا جاسکتا ہے۔ کیوں کہ یہ نظم اپنے لسانی وجود میں دکن کے لسانی مستقبل کا پیش خیمہ کہی جاسکتی ہے اور بالخصوص دبستان گولکنڈہ کی لسانی روایات کا تعین کرنے میں اہم کردار ادا کرتی ہے۔

فیروز کے دور تک بہمنی زمانہ میں زبان اپنے ڈھانچے کو بدلتے ہوئے جو روایت چھوڑ آئی تھی، "پرت نامہ" کا لسانی پیکر اس بات کی شہادت ہے۔ فیروز کے ہاں لسانی بے بسی کا احساس نہیں ہے بلکہ مفاہیم و مطالب کو بیان کرنے میں اسے قدرت حاصل ہے۔ "پرت نامہ" پر سنسکرت کا غلبہ مسلط نہیں ہے۔ فارسی کی شعری لغت بھی

ابھرتی ہوئی نظر آتی ہے۔

در حقیقت فیروز کا عہد لسانی تعمیرِ نو کا عہد ہے۔ فیروز کی لسانی بصیرت قابلِ ذکر ہے۔ وہ زبان کے شعری باطن کی بنیاد ہندوی روایت پر مکمل طور پر نہیں رکھتا۔ جیسا کہ نظامی اور گجری دور کے ادب کا خاصا ہے۔ دیکھا جائے تو فیروز تک نظامی کی لسانی تشکیلات کے زمانے کو ایک صدی سے زیادہ عرصہ بیت چکا تھا۔ سو برس کے اس سفر سے زبان فطری طور پر بہت سی چیزوں سے دست بردار ہو چکی تھی اور بہت سی نئی چیزوں کو اپنا چکی تھی۔ ہمیں اس بات کا جائزہ لینا ہے کہ سو برس کے اس سفر کے بعد زبان فیروز کی شکل میں کیا رنگ اختیار کرتی ہے۔ فیروز کے اسالیب میں مقامی روایت کے ساتھ ساتھ فارسی شعری لغت بھی برابر اثر انداز ہو کر اس کے لب و لہجہ کو رواں بنانے میں کوشاں ملتی ہے۔ اسی وجہ سے اس کے ہاں نظامی جیسا سنسکرتی غلبہ نہیں ہے۔ البتہ اس کے اسلوب میں مقامی اثرات کے اعتدال سے ایک ایسا لسانی رچاؤ پیدا ہو گیا ہے کہ جو اسے ایک فطری بہاؤ کی سمت لیے جاتا ہے۔ یہی وہ خصوصیت ہے کہ جس نے فیروز کو ایک امتیازی مقام عطا کیا تھا۔ مثلاً یہ اشعار دیکھیے:

پیا! جیو تھے توں ہمن پاس ہے
تو ہم جیو کے پھول کی پیاس ہے
وہی پھول جس پھول کی باس توں
وہی جیو جس جیو کے پاس توں

مندرجہ بالا شعری اسلوب کا لسانی رچاؤ ہی بعد ازاں دبستان گولکنڈہ کا نمائندہ اسلوب قرار پاتا ہے اور یہی اسلوب محمد قلی قطب شاہ کی شاعری کا امتیاز بن جاتا ہے، لہٰذا فیروز کو ایک عہد ساز شاعر کہا جا سکتا ہے جس کی طرف ہم ابھی اشارہ کرنے والے ہیں مگر اس سے پہلے زبان کے اعتبار سے فارسی اسلوب کے وہ اشعار بھی دیکھ لیں کہ جن کو ولی اور شمالی ہند کے شعری تجربے سے منسوب کر سکتے ہیں اور یہ اشعار ۱۵۶۴ء-۹۷۳ھ سے قبل کے ہیں۔ جب کہ ولی اور شمالی ہند کا زمانہ ابھی مستقبل کے دھندلکوں میں روپوش ہے:

تہیں قطب اقطاب جگ پیر ہے　　تہیں غوث اعظم، جہاں گیر ہے

علی بعد برحق امامِ ولی　　نبی کا نواسا حسن بن علی

محی الدین معشوقِ عاشق خدا　　نہیں عشق معشوق عاشق جدا

توں سلطاں سلاطیں رعیت تجے　　توں حاکم کہ جگ پر حکومت تجے

کریماں کی مجلس کرامت تجھے　　اینان کی صف میں امامت تجھے

سو مخدوم جی پیر فیروز کا　　نگہباں فردا و امروز کا

جس طرح سے فیروز کے بعد آنے والے شعرانے اسے خراج عقیدت پیش کیا ہے، اس سے معلوم ہوتا ہے کہ وہ اپنے عہد کا استاد شاعر تھا:

کہ فیروز آ خواب میں رات کوں　　دے دعا کے چوے مرے ہات کوں

(وجہی)

کہ فیروز و محمود اچھتے جو آج　　تو اس شعر کوں بہوت ہوتا رواج

(وجہی)

نہیں وہ کیا کروں فیروز استاد　　جو دیتے شاعری کا کچ مری داد

(ابن نشاطی)

یہ اشعار اس بات کی شہادت دیتے ہیں کہ فیروز کے متاخرین خود کو فیروز کی لسانی اور ادبی روایت کی لڑی سے مربوط سمجھتے اور اس پر فخر کرتے ہیں۔

اور یہ بات بھی دل چسپ ہے کہ وجہی، غواصی، ابن نشاطی یا دیگر قطب شاہی شاعر جو فیروز کی تعریف و تحسین کرتے ہیں، اگرچہ اس کے عہد سے تقریباً پون صدی بعد آتے ہیں مگر ان شعرا کا لسانی ڈھانچہ زمانہ گزرنے کے باوجود فیروز سے زیادہ ترقی یافتہ نظر نہیں آتا۔

ایک لمبی مدت تک فیروز کے ادبی آثار میں سے صرف "پرت نامہ" ہی دریافت ہوا تھا اور اس کے شعری مرتبہ کی پہچان بھی اسی نظم سے وابستہ ہو کر رہ گئی تھی مگر گزشتہ کچھ عرصہ میں اس کی چند غزلیں بھی دریافت ہوئی ہیں اور اب فیروز بہمنی عہد کی غزل کی پہچان بھی بن گیا ہے۔ اگرچہ اس کا کلام مقدار میں بہت کم ہے مگر اس کلام سے بھی ہم اس کی شعری عظمت کا اندازہ کر سکتے ہیں۔ اس کی غزل میں ایسے محاسن موجود ہیں جو اسے دکنی غزل کے روایت ساز شعرا میں مقام دیتے ہیں۔

فیروز کی آنکھ کے مناظر ہمیشہ پر کیف و پر نشاط رہتے ہیں۔ اس کا تخلیقی میلانِ طبع مقامی رنگوں کی روایت کا ہے۔ فیروز دکن کا پہلا غزل گو شاعر ہے کہ جس کے ہاں شائد پہلی بار دکن کی سانولی محبوبہ جلوہ ریز ہوتی ہے۔ فیروز کا ایک شعر اس بات کی گواہی دیتا ہے کہ بہمنی دور ہی سے دکن میں سانولا مقامی حسن، خوب صورتی و دل ربائی کی علامت بن گیا تھا۔ یہ رویہ بھی دلی کے تصور حسن سے مختلف تھا کہ جہاں حسن کا معیار "حسن نمکیں" تھا۔ جہاں شاعر سانولے پن کی ملاحت پہ مرتے تھے مگر دکنی شاعر تو سانولی محبوبہ کے سانولے حسن ہی پر مرمٹا تھا۔

گوری سہیلیاں میں سب جگ کیاں بساریاں
جب سانولی سکھی سوں مائل ہوا دکھن میں

فیروز کی غزل کا مرکز محبوب کا کردار ہے۔ محبوب ہی اس کے لیے سب سے بڑا تخلیقی محرک ہے۔ محبوب کا خیال اور اس کا جسم فیروز کے لیے بہجت کا ذریعہ ہے۔ فیروز کی غزل میں بہت لطیف جنسی ترفع کی شکلیں بھی موجود ہیں۔ یہ مزاج بھی دکنی غزل سے منسوب ہے۔ دکنی غزل بہمنی دور ہی سے لطیف جنسی ترفع کی کیفیات سے معمور نظر آتی ہے۔ ان کیفیات کا زیادہ خوب صورت اظہار ان اشعار میں ہے جو مقامی رنگ کی روایت سے رنگے ہوئے ہیں۔ ایسے اشعار میں تجربے اور جذبے کی آنچ واضح طور پر محسوس ہوتی ہے:

اے نار سب سنگار سوں پگ پائیلاں جھنکار سوں
جب سیج آوے پیار سوں ہوسی بدھاوا ہم گھڑی

فیروز کی غزل اگرچہ فکر سے معمور نہیں ہے مگر زندگی کے روز مرہ معمولات کی مسرتوں، لطافتوں اور سرشاریوں کے تصورات سے ضرور آراستہ ہے۔ اس کے ہاں محبوبہ سے قربت غزل کی فضا کو محسوسات کی حقیقی دنیا کا رنگ دیتی ہے۔ غزل کے منظر نامہ میں ایرانی پرندوں کی جگہ "ہنس" کی تمثال ملتی ہے۔ ہنسوں کا جوڑا قدیم ہندوستان میں محبت کا آرکی ٹائپ رہا ہے۔
"ہنس" کے خیال ہی سے پیار و محبت کی قدیم داستانوں کا تصور ابھرتا ہے۔ ہنس پیار کا دیومالائی پنچھی ہے۔ فیروز کی غزل میں اسی دیومالائی پس منظر کے ساتھ محبوبہ ہنس کی تمثال بنتی ہے۔ بہت چنچل محبوبہ مٹک کر چلتی ہے۔ اپنی روش میں ہنس کو پیچھے چھوڑ دیتی ہے۔ مکھ پر لٹ یوں لٹکتی ہے کہ جیسے خزانے پر سانپ لہراتے ہوئے آواز نکالتا ہے:

چنچل ات چال سوں مٹکتی چلنت میں ہنس کوں ہٹکی
کہ مکہ پر لٹ یوں لٹکی جو دھن پر ناگ چل بولتا

ایک اور شعر میں بھی ہنس کی تمثال ہے جہاں شاعر خیر مقدم کے لیے آنکھیں بچھانے کو تیار ہے اور تمنا یہ ہے کہ محبوبہ ہنس کی لٹک چال کی طرح اس کے آنگن میں گھومے پھرے:

دو نین ہر قدم تل میں فرش کر بچھاؤں
جوں ہنس چلے لٹک تے سودھن ہنڈے انگن میں

فیروز تمثال گری کا خوگر ہے۔ دکنی شاعری آغاز ہی سے تمثال کے ذریعے سوچتی اور کلام کرتی ہے۔ وہ غزلوں کو مختلف انواع کی تصویروں سے مزین کرنے کا بہت مشتاق ہے۔ اس کے فن کی مشاقی ان چند غزلوں سے

معلوم ہوتی ہے جو اس کے ادبی آثار کی باقیات میں سے ہیں۔

فیروز عشق کے عملی تجربہ کا شاعر ہے۔ خواب و خیال کی جگہ تجربہ کی سطح اس کے جذبات و محسوسات میں جھلکتی ہے۔

اس کے اشعار میں ایک خوب رو مثالی محبوبہ کا تصور بھی بنتا ہے جو خوش سلیقہ، خوش شکل و خوش آواز ہی نہیں بلکہ ناز نخرہ دکھانے والی، چنچل اور خوش اطوار محبوبہ اپنی بے شمار اداؤں سے ناز و انداز کا مظاہرہ کرتی ہے:

خوباں منے ور ساز توں خوش شکل خوش آواز توں
بہو رنگ کرتی ناز توں چنچل سلکھن چھند بھری

اشرف بیابانی
(پیدائش ۱۴۵۹ء)

سولھویں صدی کے آغاز سے بہمنی سلطنت بدترین گروہی سیاست سے زوال پذیر ہو کر اب ''حالت نزع'' میں نظر آرہی ہے۔ سلطان شہاب الدین محمود کے تخت سلطنت پر لرزہ طاری ہے اور اس زمانے میں کہ سلطنت کا ماتم ہو رہا ہے اشرف بیابانی اپنی مثنوی ''نوسرہار'' ۱۵۰۳ء / ۹۰۹ھ میں مکمل کر کے دکنی ادب میں ایک نئے باب کا اضافہ کرتا ہے۔ اشرف ۱۴۵۹ء - ۸۶۴ھ میں ایک روایتی عالم خاندان میں علاؤالدین ہمایوں شاہ کے دور میں پیدا ہوا۔ اس نے بچپن میں محمود گاواں کا عروج دیکھا تھا اور عنفوان شباب میں اس کا زوال۔

بہمنی دور میں ایرانی اور شیعہ مذہب کے اثرات کو جو فروغ سلطان فیروز شاہ کے زمانے میں میر فضل اللہ انجو شیرازی کے عروج سے ملا تھا ''نوسرہار'' اسی پس منظر کی تخلیق ہے۔

''نوسرہار'' بہمنی دور کے آخری سالوں کا لسانی اور شعری تجربہ ہے۔ یہ مثنوی ۹- ابواب پر مشتمل ہے۔ اسی لیے اسے نوہاروں کی تصنیف سمجھا گیا ہے۔ مثنوی تاریخی واقعات اور حقائق سے بھی گریز کرتی ہے اور بہت سی خفیف روایات سے واقعات کا تانا بانا بھی بناتی ہے۔

''نوسرہار'' لسانی نقطہ نظر سے تاریخی اہمیت کی چیز ہے اور سرزمین دکن میں اہل بیعت سے محبت کے اظہار کا اولیں شعری نقش ہے۔

''نوسرہار'' کے اسلوب میں وہ روانی نہیں ہے کہ جو ''مثنوی نظامی'' یا ''پرت نامہ'' میں پائی جاتی ہے۔ مثنوی نظامی سنسکرت سے لدے پھندے ادق اسلوب کے باوجود خواندگی کے دوران شاعری کا ایک آہنگ بناتی ہے جو متاثر کرنے والا ہے۔ ''پرت نامہ'' کا شاعر لفظوں کے دروبست پر بہت قدرت رکھتا ہے مگر ''نوسرہار'' اکھڑے اکھڑے اسلوب کی مثنوی ہے۔ اشرف کی شعری لغت بھی متاثر نہیں کرتی۔ دراصل مثنوی میں آہنگ کے فطری

بہاؤ کے فقدان کے سبب قاری بہت جلد تھک جاتا ہے۔ شمس العشاق کے ہاں "خوش نامہ" میں سوز کی ایک لہر ہے اور لب و لہجہ میں مقامی عنصر کی شیرینی۔ "نوسرہار" سوز اور المیہ عناصر کو بھی کامیابی سے پیدا نہیں کرتی۔ البتہ یہ بات ضرور ہے کہ مرثیہ کی ہیئت کے ابتدائی نقوش اس مثنوی میں دیکھے جاسکتے ہیں۔

وہ بہمنی سلطنت جو دکن میں طاقت کے خلا اور سیاسی بحران میں امیران صدہ کے اتحاد سے ۱۳۴۷ء میں وجود میں آئی تھی اور جسے علاؤالدین حسن بہمنی نے مضبوط بنیادوں پر قائم کیا تھا اور اس کی اعلیٰ سیاسی، تہذیبی اور علمی روایات کا سلسلہ محمود گاواں کے عہد وزارت (۱۴۸۱۔۱۴۶۶ء)[۴۵] تک جاری رہا تھا۔ بعد ازاں اندرونی سازشوں اور نسلی نزاع کا شکار ہوتی گئی۔ نسلی نزاع نے ہی محمود گاواں جیسے باکمال شخص کو ختم کیا۔ تنازعات کا پرانا سلسلہ نئے اور پرانے دکنی لوگوں کے مابین موجود تھا۔ اس کشمکش کی نفسیاتی وجوہات تھیں۔ بہمنی سلاطین اپنی سلطنت کی انتظامی، فوجی اور علمی ترقی کے لیے ہمیشہ سے عربی، عجمی، ترکی اور وسط ایشیائی شخصیات کو خوش آمدید کہتے تھے۔ ایسی شخصیات بہمنی سلطنت کے ہر دور میں شریک ہوتی رہیں۔ ان لوگوں کو اصطلاحاً "غریب" یا "آفاقی" کہا جاتا تھا۔ وہ لوگ جو محمد تغلق کے ساتھ دولت آباد آئے تھے، ان کی اولادوں کو پرانے دکنی کہا جاتا تھا۔ چنانچہ پرانے دکنی امرا نئے امرا کو پسند نہ کرتے تھے اور ان کو غاصب خیال کرتے تھے۔ اس کے مقابلے میں نوواردان کو اپنی تہذیبی و علمی برتری پر فخر تھا اور شاید وہ پرانے امرا کو کم تر بھی سمجھتے تھے۔ ان دونوں گروہوں کے درمیان سازش، معاندت اور انتقام کا سلسلہ اکثر چلتا رہتا تھا۔ اس مستقل نسلی نزاع اور نفرت سے سلطنت کو بارہا بھاری گزند پہنچے اور محمود گاواں جیسا مدبر و منتظم امیر بھی اسی نسلی انتقام کی سازش کی نذر ہوا تھا۔ جب ہم اس سازش کا ذکر کرتے ہیں تو ہمارے سامنے ۵-اپریل ۱۴۸۱ء ۵ صفر ۸۸۶ھ کا دن گردش کرنے لگتا ہے۔ جب اس سلطنت کے سب سے اہم ستون خواجہ محمود گاواں کا قتل ایک سازش کے ذریعہ ہوا۔ شراب کے نشہ میں مدہوش سلطان محمد شاہ نے کسی تحقیق و تفتیش کے بغیر جوہر نامی حبشی غلام کو سخت غصہ کی حالت میں خواجہ محمود گاواں کے قتل کا حکم دیا۔ اس الم ناک منظر کی تصویر فرشتہ یوں کھینچتا ہے:

> "جوہر حبشی بادشاہ کے حکم کی تعمیل میں تلوار سونت کر خواجہ گاواں کی طرف بڑھا۔ خواجہ قبلہ کی طرف منہ کر کے دوزانو ہو کر بیٹھ گیا۔ اس نے کلمہ شہادت پڑھا۔ جب تلوار اس کی گردن پر لگی تو اس کی زبان سے "**الحمد للہ علی نعمتہ الشہادۃ**" کی آواز نکلی اور وہ ہمیشہ ہمیشہ کے لیے سو گیا۔"[۴۶]

اس موقع پر اپنے قتل کا سن کر خواجہ نے یہ کہا تھا:

> "مجھ بوڑھے شخص کو موت کے گھاٹ اتارنا بہت آسان ہے لیکن یہ یاد رکھو کہ میرا خون تمہاری بدنامی اور سلطنت کی تباہی کا باعث ہوگا۔"[۴۷]

خواجہ محمود گاواں کی یہ بات حرف بہ حرف درست ثابت ہوئی۔ اس کے قتل کی دیر تھی کہ بہمنی سلطنت کا شیرازہ بکھرنے لگا۔ سلطان محمد شاہ کو جب اصل سازش کا پتہ چلا تو وہ بے حد پچھتایا۔ بے گناہ خواجہ کے قتل کا گناہ

اس کے لاشعور کی گہرائیوں میں اتر گیا۔ وہ ہمہ وقت اپنے آپ کو مجرم سمجھنے لگا۔ بہ قول فرشتہ:

"وہ ہر روز خواجہ کو ہزاروں بار یاد کرتا اور اس کے قتل کا واقعہ یاد کر کر کے روتا۔"[۴۸] اس زمانے میں بادشاہ اکثر کہا کرتا تھا کہ اب خاندان بہمنیہ کے زوال کا وقت آچکا ہے۔ میں زوال کے آثار دیکھ رہا ہوں۔[۴۹] اور جب سلطان محمد شاہ ٹھیک ایک سال کے بعد عالم نزاع میں تھا تو اس نے اقرار کیا:

"خواجہ گاواں کا مقدس ضمیر مجھے قتل کر رہا ہے۔"[۵۰]

سلطان محمد شاہ کے انتقال ۱۴۸۳ء کے بعد بہمنی سلطنت کا شیرازہ بکھرنے لگا تھا۔ سلطنت کی کم زوری کے باعث تیزی سے طاقت کا خلا پیدا ہونا شروع ہو گیا تھا۔ چنانچہ ۱۴۹۰ء سے ۱۵۱۸ء تک کے عرصے میں پانچ نئی ریاستی طاقتوں نے جنم لے کر بہمنی سلطنت کے سیاسی اور انتظامی خلا کو بتدریج پر کیا۔

بہمنی سلطنت پانچ وحدتوں میں تقسیم ہو کر پانچ جداگانہ اور خود مختار ریاستوں کی شکل اختیار کر گئی۔ یہ پانچوں ریاستیں ان امرا نے قائم کیں جو بہمنی سلطنت کی جانب سے مختلف علاقوں میں حکم ران مقرر کیے گئے تھے۔ ان پانچ نئی ریاستوں کے قیام سے دکن میں بہمنی سلطنت کی تہذیب و ثقافت کی روایات جاری رہیں اور ان میں شان دار اضافے بھی ہوئے۔ قدیم اردو کے حوالے سے ان ریاستوں کا قیام بالخصوص توجہ طلب ہے۔ دکن میں قدیم اردو زبان و ادب کے کلاسیکی شاہ کار ان ہی ریاستوں کی سرپرستی میں تخلیق ہوئے اور دکنی اردو اپنی ادبی روایات کے نقطۂ کمال تک جا پہنچی۔ اب ہم ان ریاستوں کا ذکر کریں گے:

۱- عماد شاہی [برار]	۱۴۹۰-۱۵۷۴ء
۲- نظام شاہی [احمد نگر]	۱۴۹۸-۱۶۳۳ء
۳- برید شاہی [بیدر]	۱۵۲۵-۱۶۰۹ء
۴- عادل شاہی [بیجاپور]	۱۴۹۰-۱۶۸۶ء
۵- قطب شاہی [گولکنڈہ]	۱۵۱۸-۱۶۸۷ء

جہاں تک اردو زبان و ادب کا تعلق ہے، آخری دو ریاستیں خصوصی طور پر توجہ طلب ہیں۔ ان ہی ریاستوں میں قدیم اردو کی اعلیٰ روایات ملتی ہیں۔

بہمنی سلطنت کے زوال اور خاتمہ کے ساتھ ہی بہمنی دور کے ادب کا رسمی طور پر تو اختتام ہوتا ہے مگر ادبی روایت کی شکل میں بہمنی دور کا ادب بیجاپور اور گولکنڈہ کے ادب کا حصہ بن جاتا ہے بلکہ یہ کہنا زیادہ مناسب ہوگا کہ بیجاپور اور گولکنڈہ کی ادبی روایت کی بنیاد بہمنی عہد ہی کی ادبی روایات پر استوار ہوئی۔ جس طرح بہمنی دور کے علوم و فنون نئی ریاستوں کی تہذیبی میراث بنے۔ اسی طرح سے یہ ادبی روایات بھی بیجاپور اور گولکنڈہ کو بطور میراث حاصل ہوئیں۔

بیجاپور کو حاصل ہونے والی ادبی میراث کا سلسلہ بہمنی دور کے پہلے بڑے شاعر قطب دین نظامی سے جا ملتا ہے۔ درحقیقت قطب دین نظامی دکنی شاعری کی روایات کا بانی ہے۔ یہ قطب دین نظامی ہی ہے کہ جس کے ہاں دکن

کے لسانی شعور کا پہلا گراف مرتب ہوتا ہے اور قدیم اردو کی اولیں شکل ادبی منظر پر نظر آتی ہے۔ نظامی کی مثنوی "کدم راؤ پدم راؤ" قدیم اردو کا نقش اول بھی ہے اور بہمنی دور کے ادب کا پہلا ثمر بھی ــــ سنسکرتی اور پراکرتی اسالیب سے شرابور اس نقش میں کہیں کہیں سلاست اور فارسی اسلوب کی ہلکی سی جھلک بھی نظر آتی ہے۔ اسلوب کی یہی ہلکی سی جھلک مستقبل کے شعری اسالیب کا مستقل حصہ بن کر بہمنی عہد کی شعری روایات کو مزید آگے تک لے جاتی ہے۔

حوالے

۱- ضیاءالدین برنی، تاریخ فیروز شاہی ڈاکٹر معین الحق، مترجم: (لاہور: اردو سائنس بورڈ ۱۹۹۱ء) ۱۴-۷
۲- برنی، تاریخ فیروز شاہی، ۱۵-۷
۳- مذکورہ حوالہ، ۲۷-۷
۴- ہارون خاں شیر وانی، دکن کے بہمنی سلاطین (دلی: ترقی اردو بیورو، ۱۹۸۲ء) ۳۶
۵- شیر وانی، بہمنی سلاطین ۵۸
۶- مذکورہ حوالہ، ۱۲۶
۷- مذکورہ حوالہ، ۷۷
۸- برنی، تاریخ فیروز شاہی، ۲۶۲
۹- خلیق احمد نظامی، سلاطین دہلی کے مذہبی رجحانات (دلی: ندوۃ المصنفین۔ ۱۹۵۸ء) ۳۷۴-۳۷۳
۱۰- خلیق احمد نظامی، سلاطین دہلی کے مذہبی رجحانات، ۳۶۵-۳۶۲
۱۱- محمد قاسم فرشتہ، تاریخ فرشتہ (لاہور: بک ٹاک، ۱۹۹۱ء) جلد دوم ۴۰۵-۴۰۴
۱۲- شیخ عبدالرحمٰن چشتی، مراۃ الاسرار کپتان واحد بخش سیال، مترجم: (لاہور: صوفی فاؤنڈیشن، ۱۹۸۲ء) جلد دوم ۴۲۷
۱۳- شیر وانی، بہمنی سلاطین، ۴۵
۱۴- فرشتہ تاریخ فرشتہ، جلد دوم ۲۷۲
۱۵- اکبرالدین حسینی، مرتب: جوامع الکلم معین الدین دردائی مترجم: (کراچی: نفیس اکیڈمی، ۱۹۸۰ء) ۵۱
۱۶- جوامع الکلم۔ ۳۰۵
۱۷- مذکورہ حوالہ، ۳۱۱-۳۱۰
۱۸- ڈاکٹر زور، ہندوستانی لسانیات (لاہور: پنج ند اکیڈمی، ۱۹۸۷ء) ۸۷-۸۶
۱۹- ڈاکٹر جمیل جالبی، تاریخ ادب اردو (لاہور: مجلس ترقی ادب ۱۹۸۷ء) جلد اول، ۱۵۳-۱۵۲
۲۰- سید حسن عسکری، عہد وسطیٰ کی ہندی ادبیات میں مسلمانوں کا حصہ (پٹنہ: خدا بخش اورینٹل پبلک لائبریری ۱۹۹۵ء) ۵۸
۲۱- ڈاکٹر گیان چند، "اردو زبان کا آغاز وارتقا" تاریخ ادب اردو (دلی: قومی کونسل برائے فروغ اردو زبان۔ ۱۹۹۸ء) جلد اول، ۹۸
۲۲- ڈاکٹر شری رام شرما، دکنی زبان کا آغاز وارتقا (حیدر آباد: آندھرا پردیش ساہتیہ اکیڈمی ۱۹۶۷ء) ۴۵-۴۳

۲۳- زور، ہندوستانی لسانیات، ۸۷

۲۴- نصیر الدین ہاشمی، دکن میں اردو (دلی: ترقی اردو بیورو، ۱۹۸۵ء) ۶۰

۲۵- ڈاکٹر جمیل جالبی، مرتب: مثنوی نظامی (کراچی: انجمن ترقی اردو، ۱۹۷۳ء) ۱۶

۲۶- فرشتہ تاریخ فرشتہ، جلد دوم، ۳۲۵-۳۱۴

۲۷- ڈاکٹر سیدہ جعفر "دکن میں اردو شاعری، ۱۶۰۰ء تک" تاریخ ادب اردو (دلی: قومی کونسل برائے اردو زبان ۱۹۹۸ء) جلد دوم۔ ۸۷

۲۸- ڈاکٹر زور، ہندوستانی لسانیات، ۸۵

۲۹- ڈاکٹر محمد حسن، ادبی سماجیات (دلی: مکتبہ جامعہ ۱۹۸۳ء) ۵۷

۳۰- Indra Singh, Translater, Kama sutra (London: Hamlyn,1988) P 34

۳۱- ہاشمی، دکن میں اردو، ۶۷-۶۶

۳۲- مذکورہ حوالہ، ۶۶

۳۳- جوامع الکلم، ۴۲

۳۴- تاریخ فرشتہ، جلد دوم، ۳۴۷

۳۵- ڈاکٹر مولوی عبدالحق، اردو کی ابتدائی نشو و نما میں صوفیائے کرام کا حصہ (کراچی: انجمن ترقی اردو، ۱۹۹۳ء) ۲۴-۲۳

۳۶- جمیل جالبی، مرتب: مثنوی نظامی، دیباچہ جمیل الدین عالی (کراچی: انجمن ترقی اردو، ۱۹۷۳ء) ص ب

۳۷- کرناٹک اردو اکادمی، تاریخ ادب اردو کرناٹک (بنگلور: کرناٹک اردو اکادمی ۱۹۹۴ء)

۳۸- ڈاکٹر حفیظ قتیل "معراج العاشقین کا مصنف" بہ حوالہ ڈاکٹر جمیل جالبی، تاریخ ادب اردو، جلد اول، ۱۵۹

۳۹- ڈاکٹر گیان چند "اردو نثر، ۱۶۰۰ء تک" تاریخ ادب اردو (دلی: قومی کونسل برائے فروغ اردو زبان، ۱۹۹۸ء) جلد دوم ۳۲۱

۴۰- مذکورہ حوالہ، ۲۹۲

۴۱- خودنوشت شاہ میراں جی شمس العشاق بہ حوالہ حسینی شاہد، شاہ امین الدین اعلیٰ (حیدر آباد: انجمن ترقی اردو ۱۹۷۳ء) ۷۴

۴۲- ڈاکٹر پرکاش مونس، اردو ادب پر ہندی ادب کا اثر (الہ آباد: پرکاش مونس، ۱۹۷۸ء) ۱۸۰

۴۳- ڈاکٹر زور، دکنی ادب کی تاریخ (علی گڑھ: ایجوکیشنل بک ہاؤس ۱۹۹۵ء) ۱۷

۴۴- ڈاکٹر مسعود حسین، مرتب: قدیم اردو (حیدر آباد: عثمانیہ یونیورسٹی، ۱۹۶۵ء) جلد اول ۳۳۸

۴۵- شیروانی، بہمنی سلاطین، ۳۴۶

۴۶- فرشتہ، تاریخ فرشتہ، جلد دوم ۴۲۰

۴۷- مذکورہ حوالہ ۴۳۰

۴۸- تاریخ فرشتہ، ۴۲۲

۴۹- مذکورہ حوالہ ۴۲۵

۵۰- مذکورہ حوالہ ۴۲۵

باب نمبر ۵

بیجاپور کا ادب

عادل شاہی دور

(۱۴۸۹-۱۶۸۶ء)

۱۴۹۰ء-۸۹۵ھ میں پانچ ہزار ترکوں اور آفاقیوں کا ایک بڑا اجتماع بیجاپور کے طرف دار (صوبہ دار) یوسف عادل کے گرد جمع تھا۔ لوگوں کا یہ جم غفیر یوسف عادل کو بیجاپور کا نیا حکم ران بنانے کے لیے اپنی ہم دردی اور تعاون کا یقین دلا رہا تھا۔ بہمنی سلطنت کے داخلی انتشار سے ریاست کے نظم و نسق کا ڈھانچہ ٹوٹ چکا تھا۔ عسکری قوت کم زور پڑ گئی تھی۔ بغاوتوں کے سلسلے جاری تھے اور ریاست کو مرکزی طور پر قابو میں رکھنے والی کسی طاقت کا احساس پیدا ہو چکا تھا۔ چنانچہ جنوبی ہند کا یہ علاقہ تیزی کے ساتھ اپنے خطے میں ایک سیاسی خلا محسوس کرنے لگا تھا۔ یوسف عادل کے گرد جمع ہونے والا ہجوم اسی سیاسی خلا کو پر کرنے کے لیے اسے بیجاپور کا نیا حکم ران تسلیم کرنے پر آمادہ تھا۔ یوسف عادل نے موقع کو مناسب سمجھ کر روایت کے مطابق اپنے نام کا خطبہ پڑھوایا اور چتر شاہی سر پر آراستہ کر لیا۔ اپنے نام کے ساتھ 'خان' کی جگہ 'شاہ' کا لفظ رکھا اور یوسف عادل شاہ کے نام سے مشہور ہوا۔[1] وہ اہل علم و فن کا بڑا قدر دان تھا۔ اس نے اپنی بادشاہت کے دوران میں ایران، توران، عرب اور دوسرے اسلامی ممالک سے اہلِ ہنر، اہلِ سیف، علما و فضلا اور اعلیٰ قابلیت کے حامل افراد کو دعوت بھجوا کر بیجاپور میں بلایا اور ان کی بہت قدر دانی اور خاطر داری کی۔[2] اگرچہ ابتدائی برسوں میں وہ ریاست کے نظم و نسق اور جنگی محاذوں پر بھی مصروف رہا تھا پھر بھی وہ علوم و فنون کی طرف مائل رہا۔

یوسف عادل شاہ کے زمانے سے بیجاپور میں علوم و فنون کی سرپرستی کا جو سلسلہ شروع ہوا تھا وہ آنے والے بادشاہوں کے دور میں بھی جاری رہا۔

بیجاپوری سلاطین کے ذوق و شوق سے اس ریاست میں علم و ادب، مصوری، موسیقی اور فن تعمیر میں نادر شاہ کار تخلیق ہوئے۔ یہ شہر ایک اعتبار سے دلی اور آگرہ کے بعد جنوبی ہند میں ایک زبردست تہذیبی مرکز کا درجہ حاصل کر گیا تھا۔ اس شہر کی تہذیبی قدر و قیمت کا ذکر کرتے ہوئے ڈاکٹر نذیر احمد یہ کہتے ہیں:

"یہ شہر ایک صدی سے زیادہ عرصہ تک علم و ثقافت کا گہوارہ رہا ہے۔ اس شہر میں دکنی مصوری کا احیا ہوا۔ "نجم العلوم" میں جو تصاویر ہیں ان سے معلوم ہوتا ہے کہ علی عادل شاہ اول (۱۵۵۸-۱۵۸۰ء / ۹۸۸ھ-۱۰۸۰ھ) کے زمانے میں وجے نگر کے ہندو باکمالوں نے ایرانی اور ترکی مصوری کے دوش بہ دوش دکنی مصوری کے احیا میں نمایاں کام کیے کچھ دنوں بعد جب یورپین مصوروں کی خدمات حاصل ہوئیں تو اس خوب صورت امتزاج نے دکنی مصوری کو اور بھی دل کش بنادیا۔ فن معماری کی ترقی کے لحاظ سے بیجاپور تاریخ کے کسی دور میں نظر انداز نہیں کیا جاسکتا۔ عادل شاہی معماری کی سب سے قابل تعریف خصوصیت اس کی وہ ہم آہنگی ہے جو مختلف جگہوں کے اسالیب ملنے کا نتیجہ تھی، بیجاپوری عمارت میں ترکی، ایرانی، پوربی، شمالی اور جنوبی ہندوستان کی صناعی کا جو حسین امتزاج ہے وہ مشکل سے دوسری جگہ مل سکے گا۔ یہ عمارات ایک طرف تو فنی لحاظ سے دہلی اور آگرہ کی عمارتوں کا مقابلہ کرتی ہیں دوسری طرف تقدم زمانی کی وجہ سے ان کا پلہ بھاری ہو جاتا ہے۔"[۳]

بیجاپوری تہذیب و ثقافت اور تمدن کا خاتمہ اورنگ زیب عالمگیر کے ہاتھوں بیجاپور کے سقوط (۱۶۸۶ء) کے بعد ہو جاتا ہے۔ آنے والے ادوار میں یہ شہر کبھی بھی اپنی پرانی تہذیب و تمدن کی بلندی تک نہ پہنچ سکا۔ عالمگیر کی وفات ۱۷۰۷ء کے بعد یہ پورا خطہ مرہٹہ گردی کا شکار ہو جاتا ہے اور طویل عرصہ کی تاخت و تاراج کے سبب برباد ہونے لگتا ہے اور سیاسی حیثیت سے پس منظر میں چلا جاتا ہے۔ بیجاپور میں علم وادب کا ساز گار ماحول ابراہیم عادل شاہ ثانی (۱۵۸۰-۱۶۲۷ء) کے دور سے شروع ہوتا ہے۔ وہ انتہائی باذوق بادشاہ تھا۔ فن موسیقی میں اس کی "کتاب نورس" کو بہت بلند درجہ دیا جاتا ہے۔ یہ کتاب ۱۶۰۰ء-۱۵۹۹ء / ۱۰۰۸ھ سے قبل مرتب ہو چکی تھی۔ "کتاب نورس" ڈاکٹر نذیر احمد کے عالمانہ تعارف کے ساتھ ۱۹۵۵ء میں شائع ہو چکی ہے۔ اس کتاب کا ایک مختصر تعارف انہوں نے علی گڑھ تاریخ ادب اردو (۱۹۶۲ء) میں بھی لکھا تھا۔ ہم یہاں مختصراً اس کا خلاصہ پیش کرتے ہیں۔

"کتاب نورس" علم موسیقی سے متعلق ایک مختصر دکنی نظم ہے۔ جس میں چند راگ راگنیوں کے ماتحت خود ابراہیم عادل شاہ نے اپنے لکھے ہوئے گیتوں کو مرتب کیا ہے۔ اس میں تمام گیت اپنے موضوع کے اعتبار سے مختلف ہیں۔ 'نورس' کے جائزے سے معلوم ہوتا ہے کہ اس میں سترہ راگوں کے تحت انسٹھ گیت اور سترہ دہرے شامل ہیں۔ ہر راگ کے تحت جو ابیات ہیں وہ کبھی تین اور کبھی چار مصرعوں میں مکمل ہوتے ہیں۔ زیادہ استعمال تین مصرعوں کا ہے۔ سارے ابیات ہم قافیہ ہیں۔ ان میں ردیف کا استعمال کم ہوا ہے۔ "نورس" کی بحور ہندی ہیں۔ سادہ اشعار چھوٹی بحروں میں ہیں اور سنسکرت آمیز اشعار کے لیے بڑی بحریں ملتی ہیں۔ کتاب کے گیت چار حصوں میں تقسیم کیے جاسکتے ہیں۔ حصہ اول میں وہ گیت ہیں جو ہندو دیومالا سے بھرے ہوئے ہیں۔ ان میں شیو، پاربتی، سرس وتی، گنیش اور اندر وغیرہ کے نام بار بار ملتے ہیں۔ حصہ دوم ان گیتوں کا ہے جن میں ہندو دیومالا کے بعد دکن کے جلیل القدر صوفی حضرت خواجہ بندہ نواز گیسو دراز سے گہری عقیدت مندی اور محبت کا اظہار ملتا ہے۔ یہ گیت

سلطان ابراہیم عادل شاہ ثانی (۱۶۱۷ء-۱۵۸۰ء)

سادہ اور آسان ہیں۔ حصہ سوم کے گیتوں میں اس کی نجی زندگی کا عکس ملتا ہے اور حصہ چہارم میں وہ گیت کہے جا سکتے ہیں جو دل کش طرزِ ادا کے حامل ہیں اور موضوع کے لحاظ سے عاشقانہ ہیں۔[۴]

ابراہیم عادل شاہ کے عہد کا بیجاپور موسیقی کی تانوں سے گونجنے والا شہر بن گیا تھا جہاں عوام و خواص یکساں طور پر موسیقی سے دل چسپی رکھتے تھے۔ نصیر الدین الدین ہاشمی نے ''بساتین السلاطین'' کے حوالے سے بتایا ہے کہ اس عہد میں بیجاپور کے اندر تین باقاعدہ موسیقی دان طبقے پیدا ہو گئے تھے۔ جو بالترتیب حضوری، درباری اور شہری کہلاتے تھے۔ حضوری ان موسیقاروں کا طبقہ تھا جسے بادشاہ سے شرفِ تلمذ حاصل تھا۔ درباری طبقہ ان حضوریوں سے اکتساب کرتا تھا اور اس طبقہ کا یہ فرض تھا کہ وہ عوام الناس میں اس فن کو مقبول اور ہر دلعزیز بنائیں۔ ابراہیم عادل شاہ کے دربان میں ہر مذاق اور معیار کے موسیقار جمع ہو گئے تھے۔ اعلیٰ درجے کے ماہرین موسیقی عطائی اور کم تر درجے کے کیجن کہلاتے تھے۔ بادشاہ کے آباد کردہ شہر نورس پور میں ایک محلّہ موسیقاروں کے لیے وقف کر دیا گیا تھا جن کی تعداد ہزاروں تک پہنچتی تھی۔[۵]

'کتابِ نورس' کی زبان کے بارے میں ایک محتاط رائے یہ ہے کہ 'نورس' کی زبان اس عہد کی دکنی زبان سے خاصی مختلف نظر آتی ہے۔ اس میں سنسکرت اور برج بھاشا کے الفاظ کثرت سے استعمال کیے گئے ہیں۔ ابراہیم نے دکنی اسلوب شعر کی زیادہ پاسداری نہیں کی ہے۔[۶] اس اعتبار سے ابراہیم عادل شاہ دکن کے ان شعرا میں ہے جنھوں نے اپنے دور کے مروجہ شعری اسالیب سے انحراف کرتے ہوئے دکنی کو سنسکرت کی روایت سے گراں بار کر دیا ہے۔ اسی لیے اس کی شعری زبان دیگر دکنی شعرا کے مقابلے میں بہت ادق ہے اور اسے پڑھتے ہوئے ابلاغ کا مسئلہ مسلسل سامنے رہتا ہے۔

ابراہیم عادل شاہ ثانی کے دور کے بعد محمد عادل شاہ (۱۶۵۶ء-۱۶۲۷ء) کے دور میں دکنی ادب کو بہت عروج ملا۔ اس دور میں دکنی زبان کے نام ور شاعر گزرے ہیں۔ جنھوں نے تخلیقی ادب کے ساتھ ساتھ شعری ترجمہ کا بھی معیاری کام کیا۔ ان شعرا میں شوقیؔ، مقیمیؔ، صنعتیؔ، رستمیؔ اور ملک خوشنود جیسے گراں قدر شعرا شامل ہیں۔ اس زمانے میں مثنوی کو عروج حاصل ہوا۔ بیجاپوری ادبیات کے سلسلے کا آخری قابل ذکر بادشاہ علی عادل شاہ ثانی (۱۶۷۲ء-۱۶۵۶ء) تھا جو خود بھی شاعر تھا اور شاہیؔ تخلص کرتا تھا۔ دکنی ادب کا وہ شاعر جسے ''ملک الشعرائے دکن'' کہا جاتا تھا شاہی ہی کے زمانے کا شاعر تھا۔ ہماری مراد نصرتیؔ سے ہے جو بیجاپوری ادب کی روایت کا نقطۂ تکمیل سمجھا جاتا ہے۔

بیجاپور میں بادشاہوں کی عسکری مہمات کے ساتھ ساتھ ان کی علمی، ادبی اور تہذیبی سرگرمیوں کا سلسلہ بھی چلتا رہتا تھا۔ درباروں میں شعر و شاعری کا چرچا ہوتا تھا اور شعرا کو عزت و وقار کا درجہ ملتا تھا۔ مگر ان شاہانہ سرگرمیوں سے الگ بیجاپور میں صوفیا بھی موجود تھے (ان صوفیا کے افکار، ان کی صوفیانہ تعلیمات اور ان کے سماجی کردار پر مشتمل ایک اچھا تجزیہ رچرڈ میکس ویل ایٹن (Richard Maxwell Eaton) کی کتاب "Sufis of Bijapur, 1300-1700" میں دیکھا جا سکتا ہے۔ (ایٹن نے برہان الدین جانمؔ کے خانوادے کی لسانی اور صوفیانہ

خدمات کا ذکر کیا ہے[۲]) جو اس دور میں انسانی، رشد و ہدایت کے لیے 'صوفیانہ ادب' کے نام سے جانا جاتا ہے اور قدیم اردو ادب کی تاریخ میں زبان اور اسالیب کے تدریجی ارتقا کا مطالعہ کرنے کے لیے یہ سرمایہ نہایت قیمتی تصور کیا جاتا ہے۔ ان بزرگوں میں شمس العشاق شاہ میراں جی کے خانوادے کے دو بزرگ، برہان الدین جانمؔ اور شاہ امین الدین اعلیٰ خصوصی اہمیت رکھتے ہیں۔ اب ہم بیجاپور کی ادبیات کا جائزہ ان بزرگوں ہی کے حوالے سے شروع کرتے ہیں۔ ان میں پہلی شخصیت شاہ برہان الدین جانمؔ کی ہے۔

برہان الدین جانمؔ

(م ۱۵۸۲ء کے لگ بھگ)

دکن میں قدیم اردو کی اشاعت کا سلسلہ مقامی صوفیا کی تصنیف و تالیف کے حوالہ سے شروع ہوتا ہے۔ یہ صوفیا ہی تھے کہ جن کی خانقاہوں اور درگاہوں میں صوفیانہ ادب ایک تسلسل کے ساتھ تخلیق ہوتا رہا۔ یہ لوگ شاہانہ سرپرستی سے بے نیاز ہو کر ذاتِ حقیقی کے عشق میں سرشار رہے اور اپنے اپنے حلقوں میں ذاتِ حقیقی تک پہنچنے کے رستوں کی نشان دہی کرتے رہے۔ ان کا واحد مقصد طالبانِ حق کی رہنمائی کرنا تھا۔ چنانچہ ان صوفیا میں حضرت شمس العشاق کا خانوادہ خصوصی خدمات کا حامل ہے۔ شمس العشاق نے قدیم اردو یعنی دکنی زبان کو اگرچہ ''گھر بھاکا'' یعنی گھورے پر کی زبان کہا تھا۔ لیکن وہ اس زبان کی افادیت کے بہت قائل تھے۔ اس لیے انہوں نے اس زبان میں تصنیف و تالیف کا کام بھی کیا۔ بہمنی دور میں ہم ان کی خدمات کا جائزہ پیش کر چکے ہیں۔ اُن کے بعد ان کے نام ور فرزند حضرت برہان الدین جانمؔ مسندِ ارشاد پر بیٹھے اور انہوں نے بھی اپنے جلیل القدر صوفی باپ کی طرح تصوف کے اسرار و مسائل سمجھانے کے لیے اسی زبان کو روایتی طور پر ترجیح دی۔ اگرچہ حضرت جانمؔ بھی اپنے والد بزرگوار کی طرح قدیم اردو کو بہت معمولی یا کم تر زبان سمجھتے تھے مگر اس کے باوجود وہ بھی اسی زبان کو اپنے رشد و ہدایت کا ذریعہ بنانے پر مجبور تھے:

ہو سب بولوں ہندی بول	پر توں انھو سیتی گھول
ہے یہ دیپا بھاس پلٹ	پن یو معنی دیکھ سگٹ
عیب نہ راکھیں ہندی بول	معنی تو چک دیکھیں کھول
جوں کے موتی سمندر سات	ڈبرے میں جے لاگے ہات
کیوں نا لیوے اس بھی کرے	سہانا چتور جے کوئی ہوئے
ہندی بولوں کیا بکھان	جے گرو پرسا دتھا منجھ گیان

''میں نے یہ سب باتیں ہندی میں کہی ہیں۔ لیکن انہیں شربت کے گھونٹ سمجھنا چاہیے۔ یہ دیسی بولی ہے۔ اس میں صرف معنی دیکھ یہ نہ کہو کہ یہ ہندی زبان ہے بلکہ آنکھیں کھول کر معنی دیکھو۔ سمندر کے موتی اگر کسی

کھنڈ میں مل جائیں تو ہوشیار اور عقل مند آدمی انہیں کیوں نہ لے۔ میں نے یہ باتیں جو اپنے مرشد کے فیض سے حاصل کی ہیں ہندی میں کہی ہیں۔"[۸]

جانمؔ کے ہاں سنسکرتی اور گجری اسالیب کا استعمال اوّل سے آخر تک نظر آتا ہے۔ اور یہی ادق اور گراں بار اسلوب ان کی نمائندگی کرتا ہے۔ لیکن جانمؔ کے ہاں اس گراں بار اسلوب کے ساتھ ساتھ ایک سلاست پسند سبک اسلوب بھی کہیں کہیں مل جاتا ہے۔ مگر یہ ان کا نمائندہ رنگ نہیں ہے۔ ان کے رنگ کی نمائندگی اسلوب کے گراں بار انداز ہی میں ہوتی ہے۔ ان کے سلاست پسند سبک اسلوب کی ایک مثال دیکھیے جس میں فارسی اسالیب کے اختلاط سے ابلاغ کا راستہ کشادہ ہوتا ہے:

علم لدنی نکتہ جان — وہی ہے نکتہ دیکھ پہچان
ایسا نکتہ وہ ہے یار — ظاہر باطن دیکھن ہار
ہر یک حرفوں نکتہ جان — نانوں نشاں تھوے عیان
یوں سب قدرت کیرا بار — جان جہان سب ہوا نگار
بن حرف نکتہ کہاں سے ٹھار — بن نکتہ حرف کہاں ہے بار
کہ اول نکتہ الف سیر — رکھ کر نکتہ کھینچے گیر[۹]

جانمؔ کی صوفیانہ شاعری پر پراکرتی اور سنسکرتی روایت کا گہرا سایہ نظر آتا ہے۔ لسانی اعتبار سے وہ 'گجری' روایت کے بہت قریب ہیں۔ اور اسی خیال سے وہ اپنے کلام کو بھی "گجری" کے نام سے موسوم کرتے ہیں۔ بیجاپور میں قدامت پسندی کا یہ اسلوب ان کے دور میں مروج تھا۔ جانمؔ کے والد حضرت شمس العشاق بھی بہمنی دور میں اسی روایت کے شاعر تھے۔ اور خود جانمؔ بھی اپنے والد کے اسلوب سے متاثر تھے۔ لیکن یہ بات قابل ذکر ہے کہ بیجاپوری ادب کے اسلوب میں رہنے کے باوجود شمس العشاق کے ہاں سنسکرتی اور گجراتی اثرات کم ہیں۔ ان کی زبان واضح طور پر فارسی اسالیب کی طرح مائل نظر آتی ہے۔ اس میں سلاست بھی ہے اور اسلوبِ بیان کی سادگی بھی ___ ان کا اسلوب ہندوی روایت کی گراں باری سے سبک دوش ہونے کی روایت اختیار کرتا ہے۔ ان کی زبان اس دور کی عوامی زبان محسوس ہوتی ہے۔ جب کہ جانمؔ کی زبان میں علمی رنگ زیادہ نمایاں ہے۔"[۱۰]

جانمؔ کے زمانہ میں بھگتوں کی روایت پورے ہندوستان میں پھیلی ہوئی تھی اور ہر طرف ان کی انسان دوستی کی آوازیں سنائی دے رہی تھیں۔ قدیم اردو میں 'گجری' کے دور سے یہ آوازیں پہلی بار سنائی دیں۔ شیخ باجنؔ' جیو گام دھنیؔ اور شیخ خوبؔ محمد چشتی کے کلام میں ان آوازوں کی بازگشت بار بار سنائی دیتی ہے اور بعد ازاں وہی روایت دکن کا سفر طے کرتی ہے اور بیجاپوری صوفی شعرا کے کلام میں سنائی دینے لگتی ہے۔ شاہ برہان الدین جانمؔ کا کلام اس روایت سے وابستہ ہے۔ انہوں نے مختلف راگ راگنیوں میں جو نظمیں کہی ہیں وہ اپنے اسلوب اور ساخت کے اعتبار سے شیخ بہاء الدین باجنؔ کی شعریات کے قریب ہیں۔ ہندوی اسلوب میں لکھا گیا یہ کلام ان کے صوفیانہ خیالات میں

پائے جانے والے مخصوص رومانی سوز و گداز کا اظہار کرتا ہے۔

جانمؔ کی شاعری پر ہندوی روایت کا بہت اثر ہے۔ ان کے حمدیہ اشعار بھی مکمل طور پر اس روایت کی شعری لغت میں رنگے ہوئے ہیں۔ یہ صرف لسانی شعور ہی کا مسئلہ نہیں ہے۔ اس میں فکری سطح بھی برابر موجود ہے۔ انہوں نے مقامی شعری لغت کی روایت سے اللہ کے اوصاف اور اس کی ذات کی مختلف سطحوں کو اجاگر کیا ہے۔ اور سچ تو یہ ہے کہ اللہ کو مقامی لسانی روایت کے شعور میں دیکھا گیا ہے۔ اور یہ خالص ہندوی روایت کا اللہ ہے:

اللہ سنوروں پہلیں آج — کیتا جن پہ دھوں جگ کاج
جگتی کیرا توں کرتار — سبھوں کیرا سرجنہار
قدرت تو تجہ انت ز پار — اگنت کیتا ہو پرکار
سپت سمندر سیاہی بھریں — سب رو کے تن قلم کریں
دھرتی آکاش کیں پتر — لیکھیں بیسیں کریں چتر
قیامت لک جے کریں بھلنٹ — نہ کچہ قدرت ہوئے گھٹنت
سب جگ آہے تجہ ادھیان — یہ سب رہنے تجھ پر مان
سب کا دانا توں نردھار — جے کچہ اکوے من اوکار[۱]

جانمؔ کی اس حمد کا مقابلہ اگر نظامیؔ کی مثنوی "کدم راؤ پدم راؤ" کی حمد سے کریں تو معلوم ہوگا کہ نظامیؔ کے مقابلے میں جانمؔ کے اسلوب میں بہت معمولی فرق پیدا ہوا ہے:

گسائیں تہیں ایک دُنہ جگ اُدار — برو برد نہ جگ تہیں دینہار
اکاش انچہ پاتال دھرتی تہیں — جہاں کچہ نکوئی' تہاں ہے تہیں
رچنہار اُنگھے رچنہار توں — رہنہار نچھیں رہنہار توں
قلم گیاں سوں تیں لکھیا بھگ جگ — سکایا قلم بھاگ لکھ جرم لگ
سوائی تیری جب اگنتی ہوئی — ہَیں ساکھ ہو کر نہ آنیں دُوئی
دھرت سات روچند آکاش سات — رچے دیرچہ مے فلک نو سنگھات
تہیں رونچہ اتبر سویا باج اُدھار — دھرت مارگ آسن دھرے ٹھار ٹھار

جانمؔ کے والد بزرگ وار حضرت شمس العشاق کی لکھی ہوئی حمد کو دیکھیں تو یہ معنی اسلوب اور لغت کی سلاست کا رویہ رکھتی ہے۔ ان کا اسلوب اس عہد کے عوامی اسالیب کے قریب تر معلوم ہوتا ہے اور جانمؔ کے مقابلے میں ان کے ہاں ابلاغ کا مسئلہ بہت کم دشواری پیدا کرتا ہے۔ فارسی کی شعری لغت کی آمیزش سے ان کا اسلوب کافی حد تک عام فہم زبان کے معیارات تک جا پہنچتا ہے:

بسم الله الرحمٰن الرحیم توں سبحان
یہ سب عالم تیرا رازق سبھوں کیرا
تجھ بن اور نہ کوئے نہ خالق دوجا ہوئے
جے تیرا ہوئے کرم تو ٹوٹے سبھی بھرم
اس کارنن تجکوں دھاون اور تیرا نام لیون[۱۲]

نظامی کے ادق اور مغلق سنسکرت اسلوب کی طرح جانم کا اسلوب بھی ہے۔ اس دل چسپ تجزیہ سے یہ پتہ چلتا ہے کہ "کدم راؤ پدم راؤ" کی تصنیف (۱۴۶۳-۱۴۶۱ء)۔ اور جانم کی آخری اہم تصنیف "ارشاد نامہ" (۱۵۸۲ء-۹۹۰ھ) کے درمیان تقریباً ڈیڑھ سو برس کا فاصلہ موجود ہے۔ ڈیڑھ سو برس کے اس طویل عرصہ میں بیجاپوری اسلوب بہت ست روی سے اپنا لسانی سفر طے کرتا ہے۔ نظامی اور جانم کے اسلوب ہندوی طرزِ احساس کی روایت پر چل رہے ہیں۔ دونوں اسلوب سنسکرتی لغت کی گراں باری کا نمونہ پیش کرتے ہیں۔ جانم کا اسلوب زبان کی معمولی سی پیش رفت کا ایک ہلکا سا گراف بناتا ہے۔

حضرت جانم کی چھوٹی بڑی کئی تصنیفات کا پتہ چلتا ہے۔ ان علمی کاموں سے دل چسپی ان کی عمر کے آخری مرحلہ تک برابر قائم رہتی ہے۔ "ارشاد نامہ" کے مرتب محمد اکبر الدین صدیقی نے ان کی تصنیفات کی تعداد بارہ کے لگ بھگ بتائی ہے۔ ان میں "ارشاد نامہ" اور "کلمتہ الحقائق" بالخصوص قابل ذکر ہیں' ان کی تمام تصنیفات کا بنیادی موضوع تصوف ہی ہے۔ تصوف کے مسائل کو انہوں نے حلقۂ ارادت کے لوگوں کے لیے بیان کیا ہے۔

یہ بات اپنی جگہ دل چسپ ہے کہ بیجاپور میں فارسی شعر و ادب کا چرچا گولکنڈہ سے زیادہ رہا۔ بیجاپور میں ظہوری جیسے شاعر اور ادیب موجود تھے جو فارسی شعر و ادب کی دنیا میں بہت بڑا مقام رکھتے ہیں۔ شعرا و ادبا کے اس باوقار گروہ کی موجودگی نے بیجاپور میں فارسی ادب کی روایت کو فروغ دیا تھا۔ مگر فروغ کا یہ عمل شاید بہت محدود رہا' دکنی زبان پر اس کا کوئی خاص اثر مرتب نہ ہو سکا۔ بیجاپور کی لسانی روایت پر ہندوی اثرات کا جو غلبہ تھا وہ ان شعرا کی موجودگی میں بھی برقرار رہا۔ اس کی وجہ یہ تھی کہ بیجاپوری صوفیا زبان کے ادبی اوصاف سے زیادہ زبان کے ابلاغ پر یقین رکھتے تھے۔ ان کا مقصد اپنی بات کو عام آدمی تک پہنچانا تھا۔ اس لیے وہ عام فہم زبان استعمال کرتے رہے۔ اس دور میں ان کی فارسی آمیز زبان ابلاغ کے دائرے کو سکیڑ سکتی تھی۔ بیجاپوری صوفیا کی زبان فارسی اثرات کی صحبت سے مسلسل گریز کرتی رہی۔ جبکہ گول کنڈہ میں ظہوری جیسی شخصیت کی عدم موجودگی میں بھی فارسی کے شعری اسالیب آہستہ آہستہ سرایت کرتے رہے اور گول کنڈہ کا اسلوب مقامی لغت اور ہندی کی گراں باری سے سبک ہوتا رہا۔ یہ بات قابل ذکر ہے کہ نثری اسلوب میں جانم کے ہاں فارسی اور ہندوی اسالیب کا امتزاج بھی پایا جاتا ہے۔ اس اسلوب کی مثال "کلمتہ الحقائق" ہے۔ یہاں فارسی لفظ، تراکیب اور اصطلاحیں کثرت سے ملتی ہیں۔ زبان کا لسانی ڈھانچہ دکنی ہی رہتا ہے مگر فارسی لغت کے ملاپ سے یہاں ایک ایسا اسلوب ابھرتا ہے جو جانم کے شعری اسلوب

کے مقابلے میں بالکل مختلف ہے:

"یہ جھوٹ دسب دسنے میں یک و لیکن انپڑے منہ معلوم پڑتا کہ جھوٹ تشبیہہ جون کی پانی و سراب یہ سب ماؤ دیکھ بھاؤ اندھارے میں عالم پنے کے وقت آیا آرسی میں بار نماید۔ ہوا نظر میں آتا سر کیاں آنکھیاں سوں حاصل۔اما ہوائے صفا جزاور اک باطن نیاید۔ یہ ہوا کھٹا آکاس و پھٹا آکاس سب میں ہے اماو ہوا بے نہایت یہ ہوا اس صفا کے پیٹ میں وہ ہوائے صفا نکتہ و یہ ہوا حرف نکتے کے پیٹ میں نکتہ قلم میں یعنی قدرت میں چونکہ ہوائے صفا کا باطن تھا آرسی میں تواس ہوا کوں دخل ہواو کشادگی آرسی منہ باطن تھا۔ یہ کشادگی تو دخل کیا و عالم کا عکس آرسی میں دیکھلایا و آرسی سو قدرت کا تشبیہہ جان تواس قدرت میں ہائے صفا دیکھلایا شاید نور کوں و جملہ جان جہانیاں کوں و عالم علو اکبیر او عالم باطن ان دونوں تھے جدا یعنی دین و دنیا تھے کفر واسلام تھے امادہ جو دخدائے تبارک تعالیٰ کا واجب الوجود بقایا قدرت حقا کہ واجب الوجود کا کہ بیچوں و بچگونہ ابتداء وانتہا ایں است اینجا ہمہ فانی نماید کہ کُل شی "ھالک" الا وجہہ ودیگر منقول کہ کل من علیہا فان و یبقیٰ وجہہ ربک ذوالجلال والا کرام و ممکن الوجود خدا کا وہ ہے کہ اس میں تھے حرکت قہر اور لطف بندیاں پر نازل ہوتا ہے۔"[۱۳]

عبدلؔ

عبدلؔ اپنی زبان کو 'ہندوی' کہتا ہے اور اپنے دہلوی ہونے کا اعلان کرتا ہے۔ جس کا مطلب یہ ہے کہ وہ دہلی کی زبان کو "ہندوی" کا نام دیتا ہے۔

یہ معلوم نہیں ہوتا کہ وہ دہلی میں کتنا عرصہ رہا اور کس عمر اور کس زمانے میں بیجاپور آیا؟ اس کی زندگی کے حالات ابھی تک نامعلوم ہیں۔ دکن کے تذکروں اور شعرا کے ہاں اس کا کوئی بھی حوالہ نہیں ملتا حالاں کہ اس نے ابراہیم عادل شاہ کی شان میں اپنی مثنوی تصنیف کی تھی اور وہ شاہی دربار سے بھی تعلق رکھتا تھا۔ وہ کوئی معمولی اور گم نام قسم کا شاعر بھی نہ تھا۔ ایسا معلوم ہوتا ہے کہ جان بوجھ کر عبدلؔ کو نظرانداز کیا گیا ہے۔ ڈاکٹر مسعود حسین کا خیال ہے کہ بیجاپوری شعرا کا یہ اغماز ممکن ہے اس وجہ سے ہو کہ وہ دہلوی تھا۔[۱۴]

عبدلؔ کی مثنوی کو دیکھ کر اُس کی زندگی کے بارے میں بعض قیاسات قائم کیے جا سکتے ہیں۔ ڈاکٹر مسعودؔ حسین "ابراہیم نامہ" کا تجزیہ کرتے ہوئے یہ بتاتے ہیں:

"دکنی اردو کی بعض کلیدی صرفی اور نحوی خصوصیات مثلاً "چ" تاکیدی "نکو" "آکو" "جاکو" (بجائے آکے یا آکر' جاکے یا جاکر) ابراہیم نامہ میں مفقود ہیں۔"[۱۵]

مندرجہ بالا بیان کی روشنی میں یہ تجزیہ کرنا مشکل معلوم نہیں ہوتا کہ عبدلؔ دکن میں پیدا نہیں ہوا ہوگا۔ اگر اُس نے آغاز ہی سے دکنی سنی ہوتی اور دکن کے لسانی خطے میں آنکھ کھولی ہوتی تو یقینی طور پر اُس کی زبان میں دکنی کے کلیدی اشارے موجود ہوتے۔ ان قرائن سے یہ معلوم ہوتا ہے کہ عبدلؔ عمر کا ایک مناسب حصہ گزار کر دلی سے نکلا ہوگا جب کہ اس کے ہاں زبان کا بنیادی ڈھانچہ کافی حد تک پختہ ہو چکا ہوگا۔ اس وجہ سے دکن میں پہنچ کر دکن کے کلیدی اشارے اس کے ہاں اپنی جگہ نہ بنا سکے ہوں گے۔

اس کے اسلوب میں بیجاپور کے مستقبل کی شعری لغت بھی موجود ہے۔ صنعتیؔ کے اعلان سے پہلے "ابراہیم نامہ" کے چند مقامات پر وہ سنسکرت سے احتراز برتنے کا اعلان کرتا ہے۔ اس کے بعد وہ سنسکرتی اور پراکرتی اسلوب سے جہد آزمائی کرتے ہوئے ایک ایسی شعری لغت بنانے میں کام یاب نظر آتا ہے جس کا جھکاؤ فارسی لغت کی جانب ہے۔ وہ فارسی اسالیب کے اثرات سے ایک ایسا شعری نقش تخلیق کرتا ہے جو مقامی دکنی خصوصیات کا حامل بھی ہے اور فارسی روایت سے کچھ قریب بھی۔ مگر مسئلہ یہ ہے کہ ہم اس کو عبدلؔ کا نمائندہ اسلوب نہیں کہہ سکتے۔ اس کا نمائندہ اسلوب وہی ہے کہ جو مجموعی طور پر "ابراہیم نامہ" کے اوراق پر نظر آتا ہے۔ اور یہ وہ اسلوب ہے کہ جس پر سنسکرتی اور پراکرتی اثرات کا غلبہ ہے۔ "ابراہیم نامہ" کے اس اسلوب کو دیکھ کر ہم یہ کہہ سکتے ہیں کہ یہ اسلوب نظامیؔ کی "کدم راؤ پدم راؤ" کی روایت سے متعلق ہے۔ صرف زمانی اعتبار سے عبدلؔ کے اسلوب کی ساخت ذرا مختلف نظر آتی ہے۔ اس لحاظ سے عبدلؔ قدامت پسندی کی روایت پر گام زن ہے۔ اس کے بوجھل اور مغلق شعری اسلوب کی وجہ سے "ابراہیم نامہ" سے حظ اٹھانا بہت دشوار ہے۔ عبدلؔ کے خوب صورت خیالات، تشبیہیں، استعارے اور خاص کر اس کے جمالیاتی طرزِ احساس کی لطیف کیفیات بھی اسلوب کی گراں باری سے مؤثر نہیں ہونے پاتیں۔ اس گراں باری کے عمل سے یہ قباحت پیدا ہوئی ہے کہ آج ہم اس کے فن سے مکالمہ کرنے میں دقت محسوس کرتے ہیں۔

عبدلؔ سے قبل بہمنی دور میں فیروزؔ، مشتاقؔ اور لطفیؔ جیسے شعرا کی روایت موجود تھی۔ یہ شعرا سلاست کی جانب مائل تھے اور بالخصوص فیروزؔ کا اسلوب سلاست کے ساتھ ساتھ شعری لغت میں فارسی روایت کی طرف رجوع کرتا ہے۔ اور اس سبب سے ایک نئے دور میں تجرباتی انداز کا حامل ہے۔ جب کہ عبدلؔ کے ہاں لسانی پژمردگی، ٹھہراؤ اور جمود کی حالت طاری ہے۔ اس سے کوئی نیا عہد تخلیق ہوتا نظر نہیں آتا کہ اس کا رویہ قدامت پسندی کا ہے۔

گول کنڈہ میں وجہیؔ کی "قطب مشتری" ۱۶۰۹ء-۱۰۱۸ھ میں لکھی گئی تھی۔ یعنی عبدلؔ کے "ابراہیم نامہ" سے دو برس پیشتر ـــــ "قطب مشتری" دکنی شاعری کے بدلتے ہوئے اسالیب کی مثنوی ہے۔ جہاں قدامت پسندی پسپا ہوتے ہوئے نظر آتی ہے اور باطنی طور پر زبان سلاست، صفائی اور فارسی روایت کی طرف بڑھنے کی کوشش کرتی ہے۔ ایک ہی عہد میں لکھے گئے دو فن پاروں کا فرق، دراصل دو شعری دبستانوں کے مزاج کے فرق کو ظاہر کرتا ہے۔ بیجاپور قدامت کی طرف اور گول کنڈہ نئے اسالیب کی طرف ـــــ

در تعریف شہر بیجاپور گوید

سنوں اب صفت شہ رہن تخت ٹھاؤں
بدیا پور نگر ہے بھی اس کا جو ناؤں
کہ دھن اس زمیں ٹھاؤں سے بخت بھر
بسیا سیس جس کے بدیا پور نگر
ولیکن جتا کچھ زمیں کا مُدان
سو اس شہر کا چوک ایک درمیان
کہ یا اس شہر کا چھجا ایک جان
دسے روپ ست کھن گگن ہو نشان
سرج تاس زرین ٹانکیا سہائے
کرن ڈور لا باندھ دستا نمانے

"ابراہیم نامہ" ابراہیم عادل شاہ ثانی کے عہد (۱۶۲۷-۱۵۸۰ء) کی مثنوی ہے۔ اس مثنوی میں کوئی باضابطہ مربوط کہانی بیان نہیں کی گئی ہے۔ لہٰذا اس میں نہ کردار ہیں نہ واقعات نہ قصہ — "ابراہیم نامہ" تو عہد ابراہیم کی تہذیبی و ثقافتی زندگی کا ایک مرقع ہے۔ جس میں بادشاہ کی سال گرہ اور بسنت منانے کی تصویریں بھی ہیں اور اس عہد کی مجلسی زندگی، رسم و رواج، بیجاپور شہر کی عمارتوں کا شکوہ، فن کاروں اور حسینوں کے جمگھٹے، بازاروں اور گلی کوچوں کی رونق اور زندگی کے بھرپور آثار کے موقعے "ابراہیم نامہ" کے اوراق پر بکھرے ہوئے ہیں۔

دراصل "ابراہیم نامہ" ان تہذیبی تصویروں پر مشتمل ہے جو شاعر نے اپنے عہد میں دیکھیں، جن سے وہ متحیر ہوا اور جو تصویریں اس کے دل و دماغ پر پیوست ہو گئیں۔ عبدلؔ کے تخلیقی ذہن نے ان تصویروں کو جمالیاتی رنگوں سے آراستہ کر کے "ابراہیم نامہ" کی زینت بنا دیا ہے۔

اس مثنوی میں اگر کوئی کردار ہے تو بادشاہ ابراہیم عادل شاہ کا ہے۔ جو عبدلؔ کا مربی ہے اور جسے وہ "جگت گرو" کہہ کے خطاب کرتا ہے۔

مقیمی

(پیدائش ۱۶۰۶-۱۶۰۱ء وفات ۱۶۷۰-۱۶۶۵ء)[۱۲]

مقیمی دکن کے ان شعرا میں سے ہے کہ جن کے متعلق اب تک ہماری معلومات بہت محدود ہیں۔ مقیمی صدیوں پیچھے ہمیں تاریخ کے اندھیروں میں نظر آتا ہے۔ ہم اس کے متعلق بہتر طور پر یہ ضرور جان سکے ہیں کہ وہ بیجاپور کا شاعر تھا اور علی عادل شاہ کے زمانے (۱۶۷۲-۱۶۵۶ء) میں زندہ تھا۔ مقیمی کی شہرت اس کی مثنوی "چندر

بدن مہیار" کی وجہ سے ہے۔ دکنی میں یہ مثنوی اہم سمجھی گئی ہے۔ آیئے ہم اس کے بارے میں گفتگو کرتے ہیں۔

مثنوی "چندر بدن و مہیار" کی تصنیف سے بیجاپوری اسلوب کی گراں بار اور مغلق روایت میں کھل کر سانس لینے کا ایک نیا تجربہ محسوس ہوتا ہے۔ گجری کی جگہ بول چال کی عام زبان کا استعمال اس مثنوی کو ایک منفرد حیثیت دیتا ہے۔ "چندر بدن مہیار" کے مرتب اکبر الدین صدیقی اور "دکن میں اردو" کے مصنف نصیر الدین ہاشمی نے اس مثنوی کے اسلوب کو اہمیت نہیں دی ہے۔ حالاں کہ مقیمی کی مثنوی ادبی یا فنی اعتبار سے زیادہ اپنے اسلوب کی سادگی اور سلاست کے قرینے کے باعث بیجاپوری ادب میں خصوصی اہمیت کی حامل ہے۔ عام بیجاپوری اسلوب کے مقابلے میں سادگی و سلاست سے زبان کا ایک نیا شعری باطن تخلیق کرنا کوئی آسان کام نہ تھا۔ چنانچہ اس معیار سے اس مثنوی کو بیجاپوری اسالیب سے بغاوت کی مثال کہا جاسکتا ہے۔ اس لیے گجری روایات کے اثر سے بچ کر عام بول چال اور فارسی لغت کے امتزاج سے ایک رواں اسلوب کی تخلیق کو مقیمی کا کارنامہ ہی کہا جاسکتا ہے۔

مقیمی کے بارے میں یہ بتانا ضروری ہے کہ ذہنی طور پر وہ بیجاپوری شعرا کے مقابلہ میں گول کنڈہ کے شعرا سے زیادہ متاثر تھا۔ اس سلسلے میں خاص طور پر ہم غواصی کا نام لے سکتے ہیں۔ مقیمی، غواصی کا مداح تھا اور اس کے شعری اسلوب کی تعریف کرتا تھا:

تتبع غواصی کا باندیا ہوں میں — سخن مختصر لیا کے ساندیا ہوں میں

عنایت جو اس کی ہوئی مج اپر — یو تب نظم قصہ کیا سر بسر[17]

چوں کہ گول کنڈہ میں عبداللہ قطب شاہ کے دور میں زبان میں داخلی اور خارجی اثرات سے فارسی روایات شعر کی توسیع کا عمل قدرے تیز ہو چکا تھا۔ اس لیے مقیمی کو غواصی کی زبان کے اس نئے لسانی پیکر کو بھی دیکھنے کا موقع مل چکا تھا۔ مقیمی کے لسانی شعور نے اُسے بہت جلد بیجاپور کی لسانی تنہائی سے یقیناً نجات دلائی ہوگی۔ اور اسی باعث وہ ادق اور دشوار اسالیب کو ترک کر کے سادگی و سلاست کی طرف مائل ہوا اور یوں بیجاپوری شاعر بیجاپوری اسالیب کی روایت میں زبان کا ایک نیا شعری باطن تخلیق کر سکا۔ دکنی شعرا میں عام طور پر اسالیب کے ایک سے زیادہ رنگ ملتے ہیں۔ مگر مقیمی کے ہاں شروع سے آخر تک اسلوب کا یکساں رنگ نظر آتا ہے جس کا مطلب یہ ہے کہ اس کے ہاں اسلوب کی پختگی ملتی ہے۔ اور وہ اسلوب کے بنیادی رنگ کو قائم رکھتا ہے، انحراف نہیں کرتا۔

مقیمی نے بیجاپوری شعری روایت میں فارسی کی شعری لغت کے استعمال سے ایک امتزاجی رنگ پیدا کیا اور ساتھ ہی ساتھ سادگی و سلاست کا ایک اعلیٰ معیار قائم کیا۔ اس کا مقابلہ اگر غواصی سے کیا جائے تو یہ معلوم ہو سکے گا کہ مقیمی نے کس معیار کے ساتھ بیجاپوری اسالیب کی کایا کلپ کر دی ہے۔ یہاں دونوں شعرا کے شعری اسالیب کے نمونے درج کیے جاتے ہیں۔ واضح رہے کہ دونوں نمونوں کا سالِ تصنیف کم و بیش ایک ہی ہے:

مقیمی

مجھے فیض کچھ بخش تج دھیان کا
الٰہی تو حافظ ہے ایمان کا

مرا دین ایمان سارا سوں تو
مرے جیو میں کیتا ہے ٹھارا سو توں

مجھے جگ میں یارب پرامید کر
رتن کے بچن کوں توں جاوید کر

خدایا تو دانا ہے مجہ حال پر
کہ چوکیا ہوں یا چوک افعال پر

نہیں مجہ عقل نیک افعال سوں
ڈھلیا نفس غفلت میں بد حال سوں

نہ طاقت کدھیں کچھ عبادت کیا
نہ تیرے امر کا اطاعت کیا[18]

(چندر بدن مہیار سال تصنیف ۱۰۵۰ھ لگ بھگ)

غواصی

خدایا جو دانا ہے توں غیب کا
ہے ستار بندیاں کیرے عیب کا

نہ آکار تج ہے نہ نکار توں
نہ چوں و چرا سوں دھرے کار توں

سدا حی اپیں کھاتا سو توںچ
جیواں مارتا ہور جلاتا سو توںچ

ترے راز تے کوئی آگاہ نئیں
تصور کوں تیری طرف راہ نئیں

کیا خاک تے آدمی پاک توں
کرنہار آخر کوں پھر خاک توں

تج انگے سکے کون دم مارنے
تیرے حرف پر یا قلم مارنے[19]

(طوطی نامہ سال تصنیف ۱۰۴۹ھ)

"چندر بدن مہیار" اور بیجاپوری روایت کو دیکھ کر یہ کہنا مشکل نہیں ہے کہ یہ مثنوی بیجاپور کی روایت کی گراں باری کے خلاف انحراف کا اعلان ہے اور ایک شدید ردِ عمل کے طور پر وجود میں آئی ہے۔

اس مثنوی نے بیجاپور کی زبان کے حصار کو توڑا اور اپنے عہد کو ایک نئے شعری اسلوب سے روشناس کرایا۔ صنعتی جیسے شاعر کو اسی اسلوب نے یہ حوصلہ بخشا ہوگا کہ وہ سنسکرتی اسلوب کے بوجھ سے رہائی حاصل کرنے کا اشارہ کرتا ہے۔

جہاں تک مثنوی کے ادبی معیارات کا تعلق ہے تو مقیمی کی ساری توجہ قصہ پر رہی ہے یعنی قصہ کو سادگی سے بیان کرنے پر— یہ چندر بدن مہیار کا منظوم عشقیہ قصہ ہے۔ کہا جاتا ہے کہ اس قصے کی بنیاد ایک سچی کہانی پر ہے۔ قصہ کی تزئین و آرائش کے لیے جس متخیلہ کی ضرورت ہے وہ مقیمی کے ہاں عام سطح پر ہے۔ قصے میں وہ جذبات و احساس کی شکلیں بنانے میں بھی زیادہ کامیاب نہیں ہے اور اس کا جمالیاتی طرزِ احساس بھی بلند نہیں ہے۔ لہٰذا خالص شاعری کی سطح پر یہ مثنوی درمیانے درجہ سے آگے نہیں بڑھتی۔

صنعتی

صنعتی کا "قصہ بے نظیر" ۱۶۴۵ء-۱۰۵۵ھ کی تصنیف ہے۔ اس مثنوی میں صنعتی نے سنسکرت سے گریز کا اظہار کیا ہے۔ اور عام فہم سادہ اسلوب اختیار کیا ہے۔ "قصہ بے نظیر" سے چند سال قبل ہی مقیمی کی مثنوی "چندر بدن مہیار" تصنیف ہوئی تھی۔ جو سادگی و سلاست کی طرف پہلا قدم شمار ہوتا ہے۔ تقریباً پانچ سال بعد صنعتی کی مثنوی میں آسان اسلوب اور سادگی کے اعلان نامہ سے گویا مقیمی کی روایت کی مقبولیت ظاہر ہوتی ہے۔ یہ دونوں مثنویاں بیجاپوری روایت میں عبدلؔ اور جانمؔ کے اسلوب سے انحراف کرتے ہوئے سادگی کو فروغ دے کر ایک نئے شعری اسلوب کی بنیاد رکھتی ہیں۔ صنعتی کی مثنوی، مقیمی کی روایت کو آگے بڑھاتی ہے۔ مقیمی نے گجری روایت کا غلبہ دور کر کے فارسی کی شعری روایت کو استعمال کیا تھا۔ صنعتی نے اس اسلوب کو شعوری سطح پر مزید صاف کیا۔ سنسکرت کے بوجھل اثرات اس کے ہاں غائب ہوتے ہوئے ملتے ہیں اور فارسی شعری لغت کا اثر و نفوذ کار فرما نظر آتا ہے۔ اس طرح سے وہ بیجاپور کے ان اولیں شعرا میں سے ہے کہ جن کے ہاں فارسی شاعری کے آہنگ باآواز بلند سنائی دیتے ہیں۔ (صنعتی کی زبان اس کے ہم عصر قطب شاہی شعرا کے مقابلے میں کم تر نہیں ہے۔ یہ زبان بجا طور پر گول کنڈہ کا مقابلہ کرتی ہے۔) مگر ان کوششوں کے باوجود صنعتی کے اسلوب میں مقامی اسلوب کی قدامت پسندی جگہ جگہ نظر آتی ہے۔ اپنی شعوری کوشش سے اُس نے سنسکرت کا بوجھ تو اتارا ہے مگر لفظوں، محاروں اور تراکیب کا مقامی قرینہ برقرار رہتا ہے۔ اگرچہ فارسی اثرات سے اس میں ایک تبدیلی ضرور ملتی ہے۔ لیکن وہ اپنے عہد کے لسانی شعور سے زیادہ آگے بڑھتا ہوا بھی محسوس نہیں ہوتا۔ کبھی کبھی یہ محسوس ہوتا ہے کہ مقیمی کا شعری اسلوب صنعتی کی نسبت مقامی قدامت پسندی سے زیادہ انحراف کرتا ہے۔ صنعتی نے اگرچہ سنسکرت کے اثر کو تو کم کر دیا ہے لیکن زبان کی قدامت پسندی کا رجحان اس کا پیچھا کرتا ہے۔

صنعتی تمثال سازی کے فن میں ماہر معلوم ہوتا ہے۔ وہ جنگلوں، بیابانوں، صحراؤں، باغوں اور پہاڑوں کی تمثالیں موثر انداز میں بنا سکتا ہے۔ اُس نے پریوں کے لشکر کی جنگ کا نقشہ فنی مہارت سے کھینچا ہے۔ یہ جنگ جنوں کے لشکر سے ہوتی ہے۔ جب وہ جنگلوں اور بیابانوں کی منظر کشی کرتا ہے تو بنجر، ویران، ریتلی اور کھردری تمثالیں استعمال کر کے سنگ لاخ مناظر ہمارے سامنے پیش کر دیتا ہے۔ اسی طرح سے جب وہ باغوں اور مرغزاروں کا ذکر کرتا ہے تو تمثالوں کی شادابی، زرخیزی اور خوش بو سے شگفتہ منظر تخلیق کرتا ہے۔ اس اعتبار سے اس کا متخیلہ مقیمی کے مقابلے میں زیادہ زرخیز اور تخلیقی ہے۔

مثنوی "بے نظیر" میں حضورؐ کے صحابی ابو تمیم انصاری کا ایک قصہ بنایا گیا ہے جس کے مطابق ایک رات ان کو جن اڑا کر لے جاتے ہیں اور انتہائی دور افتادہ مقام پر جا پھینکتے ہیں۔ وہ وطن واپسی کے لیے ہزاروں بلاؤں کا سامنا کرتے ہیں اور آخر کار سات سال کے بعد واپس آجاتے ہیں۔ اس طرح سے "قصہ بے نظیر" میں مہمات کا پر پیچ

سلسلہ ملتا ہے۔ ہر مہم کے خاتمہ پر ایک نئی مہم کا ظہور ہوتا ہے۔ ہر نئی مہم اپنے اختتام پر پھر کسی نئی مہم کو جنم دیتی ہے۔ اس طرح مہمات کا ایک نہ ختم ہونے والا سلسلہ جاری رہتا ہے۔ مہمات کے کرداروں میں پرندے، جن پریاں، انسان، پیغمبر، قابلِ ذکر ہیں۔ تاریخی شخصیات، اپنے تاریخی حوالوں سے نظر آتی ہیں۔ مثلاً حضرت الیاس، خضر، سلیمان، اسحاق، عمر اور علی۔ کرداروں میں پریوں کے کردار انسان دوست ہیں۔ پیر پری کی دعا انصاری کے لیے ہمیشہ کام آتی ہے۔ پریوں کے مقابلے میں جن بدی کے شر پسند کردار نظر آتے ہیں۔ ہمیشہ بدی کی طرف مائل، انسان دشمن اور خود غرض ـــــ انصاری کی گم شدگی اور مصائب کا باعث ایک دیو ہی بنتا ہے۔ مہمات میں انصاری کو بے آب و گیاہ دشت و صحرا، بیابان، آگ، چٹیل میدان، جنگل اور پہاڑ ملتے ہیں۔ "بھیانک صحرا" "ببول در ببول" اس کا راستہ روکتے ہیں۔

ہر مہم کی ناکامی پر جب مایوسی غالب آتی ہے تو غیب سے کسی مدد اور رہنمائی کا ظہور ہوتا ہے۔ یہ غیبی مدد قصہ کے تسلسل کو آگے بڑھاتی ہے۔ قصہ کی نئی کڑیاں مرتب کر کے مہمات کے نئے در وا کرتی ہے۔ اگر یہ مدد نہ ہو تو قصہ میں دل چسپی ختم ہو سکتی ہے۔ یہ مدد مافوق الفطرت حوالوں سے آتی ہے۔ کبھی کبھی اس کے پس منظر میں تاریخی علامتیں بھی نظر آتی ہیں۔ غیبی مدد سے انصاری کو مصائب و ابتلا کے خاتمہ پر دل کش باغ، مرغ زار، چشمے، پھل پھول، گلستان ملتے ہیں۔

عام داستانوں میں "ہیرو" کسی بڑی مہم کو سر کرنے کے لیے نکلتا ہے اور پھر پیچیدہ حالات کا شکار ہو جاتا ہے غیبی مدد سے بالآخر وہ کامیاب ہوتا ہے۔ "قصہ بے نظیر" میں ہیرو کسی مہم کے لیے خود روانہ نہیں ہوتا اور نہ ہی اس کا کوئی بڑا مقصد ہے۔ یہاں ہیرو داستانوں کے بالکل برعکس مہمات کے لیے نہیں جاتا، بلکہ ابتلا میں پھینکا جاتا ہے۔ اس کا مقصد کسی خاص شے کا حصول نہیں ہے بلکہ اس کا مقصد تو اپنے گھر کی طرف مراجعت ہے اور مراجعت کا یہ سفر بے حد طویل ہوتا جاتا ہے۔ وہ ہر بار نئی مہم میں گرفتار ہو کر گھر سے دور ہوتا جاتا ہے۔ قصہ کی تشکیل میں مصنف کے لیے ایک بڑی مشکل یہ ہے کہ اس کا ہیرو حضور کا صحابی اور تاریخی شخصیت ہے۔ اس لیے ہیرو کے عشق کی دل چسپیاں بیان نہیں ہو سکتی ہیں۔ جس سے قصہ کی رنگینی کم ہو سکتی ہے۔ ہیرو مختلف نسوانی کرداروں سے ملتا ہے مگر ہر کردار کے ساتھ وہ تہذیب کے دائرے میں رہتا ہے۔ "داستان امیر حمزہ" کے کردار بے شمار غیر مسلم خواتین سے عشق اور صحبت کرتے ہیں لیکن صنعتیؔ کی داستان کے لیے یہ ممکن نہ تھا۔

قصہ کا ہیرو، صرف ایک مقام پر شدید مایوسی کے عالم میں خودکشی کا ارادہ کرتا ہے، ورنہ اس کا حوصلہ اور مراجعت کا عزم برقرار رہتا ہے۔ وہ ایک اَن تھک جہد آزما انسان ہے۔ جسے ہر مہم کی ناکامی ایک نیا تجربہ اور نیا حوصلہ عطا کرتی ہے۔ ہیرو اس قصہ کا رخ اپنی مرضی کے مطابق نہیں موڑ سکتا۔ وہ بے بس ہے۔ قصے کے تمام تر موڑ مافوق الفطرت قوتوں کے عمل سے بنتے ہیں۔ ان میں ہر ٹھہراؤ اور ہر تحرک کا سبب یہی قوتیں ہیں۔ "ہیرو" بے چارہ ان قوتوں کے اشارے سے اڑتا پھرتا ہے۔ اس کی ذاتی جد و جہد یہ ہے کہ وہ واپس گھر جانے کا عزم رکھتا ہے مگر مافوق الفطرت مصائب میں پھنس کر پہنچ نہیں سکتا۔ اسے گھر پہنچانے کی ساری کوششیں بھی مافوق الفطرت قوتیں ہی

سرانجام دیتی ہیں۔

مافوق الفطرت قوتیں بھی مہمات میں ناکام ہو جاتی ہیں۔ان کی ناکامی کا سبب مخالف مافوق الفطرت قوتیں ہوتی ہیں۔ہیرو ہمیشہ سمجھتا ہے کہ وہ مہم میں کامیاب ہو گیا ہے۔مگر ہر بار وہ ان دیکھی اور ناگہانی آفات کا شکار ہو جاتا ہے۔اس کا صبر جب جواب دینے لگتا ہے تو غیبی قوتیں مہربان ہوتی ہیں۔ان قوتوں کی رفاقت اور رہنمائی سے وہ ان دیکھی آفات سے نجات بھی پاتا ہے اور اپنا نیا سفر بھی جاری رکھتا ہے۔"قصہ بے نظیر" اور اس قسم کی دیگر مہماتی داستانیں انسان اور مافوق الفطرت قوتوں کی رفاقت اور اشتراک سے عمل پذیر ہوتی ہیں۔مہمات کی تمام منزلیں اور مراحل اسی رفاقت سے طے ہوتے ہیں۔مافوق الفطرت رفاقتیں ہر ناگہانی کٹھن آفت پر سامنے آتی ہیں، مدد کرتی ہیں اور داستان کو اگلے مرحلوں میں پہنچا کر وقتی طور پر غائب ہو جاتی ہیں۔

امین الدین اعلیٰ

(۱۶۷۵ء-۱۵۸۲ء)

دکنی نثر میں جس شخص نے ابلاغ کے مسئلہ پر شعوری طور پر توجہ کر کے نثر کو علمی سطح پر قابل قبول بنایا وہ شمس العشاق شاہ میراں جی کے پوتے امین الدین اعلیٰ ہیں۔ان کی توجہ سے بیجاپوری نثر ایک نئے مقام پر جا پہنچی اور اس میں نئے امکانات روشن ہو گئے۔

امین الدین اعلیٰ ابھی پیدا نہیں ہوئے تھے کہ ان کے والد برہان الدین جانم کا انتقال (۱۵۸۲ء) میں ہو گیا۔اعلیٰ کی روحانی اور علمی تربیت جانم کے ارشاد کے مطابق محمود خوش دہاں نے مکمل کروائی۔بعد ازاں اعلیٰ نے دکن میں صوفیانہ مسلک اور قدیم اردو کے لیے گراں قدر خدمات انجام دیں۔ان کا تقریباً تمام تر تصنیفی کام تصوف کے بارے میں ہے۔خالص ادبی کام بہت کم ہے۔ان کا ذکر دوسرے صوفیا کی طرح ایک صوفی مصنف کے طور پر کیا جاتا ہے نہ کہ ادیب کے طور پر۔ادب کی تاریخ کا جائزہ لیتے ہوئے اس نوعیت کے ادبی آثار سے ہم تاریخ ادب کے پرانے ادوار کی بعض خصوصیات کو سمجھ سکتے ہیں۔ہم یہاں یہ ذکر کرنا ضروری سمجھتے ہیں کہ اس نوعیت کے ادب کو ادب کی اعلیٰ اور برتر اقدار کے حوالے سے نہیں پرکھنا چاہیے۔اس نوعیت کا ادب کئی دوسرے حوالوں سے بھی اہمیت کا حامل ہوتا ہے۔یہ بات ہم جانتے ہیں کہ صوفیانہ ادب تاریخ کے کسی خاص دور میں لکھا گیا ہوتا ہے۔اور اس دور کی روحانی ضروریات کو پورا کرتا ہے۔لہٰذا یہ ادب تاریخی اہمیت کا حامل ہوتا ہے۔تاریخ کے کسی خاص دور میں لکھا گیا یہ ادب اُس دور کی زبان اور اسالیب کی شہادت دیتا ہے۔یہ ادب اس دور کی زبان کے مجموعی معیارات کی پیروی کر کے لسانی اسالیب کی تشکیل کرتا ہے۔اور اس کے ذریعے عہد بہ عہد لسانی تبدیلیوں کا جائزہ بھی لیا جا سکتا ہے۔

شاہ امین الدین اعلیٰ ہوں یا شمس العشاق میراں جی اور یا برہان الدین جانم — ان مقتدر صوفیا کی نگارشات کو لسانی معیارات کی شہادت اور جانچ پرکھ کے لیے یقیناً استعمال کیا جا سکتا ہے۔خاص طور پر نثر کے میدان میں ان کی

تحریریں لسانی اسالیب کے معیار کو دیکھنے کے لیے نہایت اہم ہیں۔ ہم یہ دیکھ سکتے ہیں کہ جانم اور ان کا عہد سنسکرت اور گجری کے مغلق اسالیب اختیار کرنے میں دل چسپی رکھتا ہے۔ اس دور میں یہ زبان کا معیار ہو گا مگر شاہ امین کے دور تک آتے آتے نثری اسالیب کے معیار بدلتے ہیں سلاست اور سادگی کا وہ عمل جو ایک طرف مقیمی اور صنعتی کے ہاں واقع ہوتا ہے وہ دوسری طرف شاہ امین کی نثر میں بھی اپنا اثر دکھاتا ہے۔ جانم کے مقابلے میں شاہ امین کی نثر کا رجحان سادگی و سلاست کی طرف ہے۔ جانم کی نسبت وہ ابلاغ پر زیادہ یقین رکھتے ہیں۔ اسی لیے سنسکرت اور زبان کی قدامت پسندی کی روایت سے گریز کرتے ہیں۔ وہ اپنے مدعا یا مواد کو قاری تک پہنچانے کی پوری کوشش کرتے ہیں۔

امین الدین اعلیٰ کثیر التصانیف بزرگ ہیں۔ انہوں نے نظم و نثر میں بہ یک وقت بہت سی کتابیں لکھی ہیں۔ ان کی جن کتابوں کے حوالے ملتے ہیں ان کے نام یہ ہیں۔ گنج مخفی' رسالہ وجود یہ 'گفتارِ امین الدین' عشق نامہ' شرح کلمہ طیبہ 'کلمتہ الاسرار، معبود نامہ 'چکی نامہ' وصل نامہ' محبت نامہ 'نور نامہ اور رموز السالکین وغیرہ۔

اعلیٰ کی نثر اُن کی شاعری کے مقابلے میں زیادہ اہم معلوم ہوتی ہے۔ بیجاپوری روایت کے شعری میدان میں مقیمی کی "چندر بدن مہیار" اور نثر میں اعلیٰ کی تصنیف "کلمتہ الاسرار" سے بیجاپوری ادب کی روایت میں نمایاں تبدیلی نظر آتی ہے۔ اعلیٰ نے سنسکرت اور ہندوی کے اثرات کو زیر کرتے ہوئے فارسی اثرات سے اپنی نثر کا پیکر بنایا ہے اور عوامی بول چال کی زبان کو استعمال کر کے اس کے ابلاغ کو وسیع تر بنیادوں پر کھڑا کر دیا ہے۔ ہمیں اس نئے روپ کی تشکیل میں سیاسی طور پر مسلط ہونے والے مغل اثرات کو پیش نظر رکھنا چاہیے۔ شاہ جہاں اور اورنگ زیب کے عہدِ حکومت کی تقریباً نصف صدی بیجاپوری روایت کو استوار کرنے میں صرف ہوئی۔ مغلوں کے بڑھتے ہوئے عسکری سیلاب نے نظام شاہی ریاست کو نابود کرتے ہوئے بیجاپور کو مکمل طور پر اپنی لپیٹ میں لے لیا تھا اور طویل فوجی مہمات نے بیجاپور کے لسانی پیکر کو بدلنے پر مجبور کر دیا تھا۔ جیسا کہ ہم پہلے کہہ چکے ہیں کہ تبدیلی سیاسی سطح پر بھی تھی اور تہذیبی و لسانی سطح پر بھی ــــ مغلوں کی یلغاریں اتنی تند و تیز تھیں کہ بیجاپور کی لسانی روایت کے ست عمل کو تیز ہونا پڑا اور یہاں کی قدامت پسندی کا قلعہ معدوم ہو تا گیا۔

اعلیٰ نے صوفیانہ تعلیمات کے فروغ کے لیے تشریحاتی یا وضاحتی اسلوب کو اختیار کیا۔ "کلمتہ الاسرار" کے اسلوب میں روانی موجود ہے جملے ٹوٹتے نہیں مربوط ہوتے جاتے ہیں۔ مصنف کو ابلاغ میں قدرت حاصل ہے وہ آسانی سے جو چاہے کہہ سکتا ہے:

> "ارے بھائی۔ علماں بولتے ہیں کہ قیامت کے دن ساتوں طبق زمین ہور آسمان ہور جو کچھ اس دونوں کے درمیان ہے اور سب (ٹوٹ کر) نابود ہوئے گا تو اس وقت یہاں سے تا وہاں سے جیسے لا کہتے ہیں ہور جیسے نہیں بولتے ہیں وہیچ اچھے گا تو یہاں بھی اتنا معلوم کرنا یوں سب عالم کوں کہاں سو آیا تھا ہور کہاں جاگے گم تو یہاں بھی اتنا بوجا چاہیے کہ جس شئی میں سوں یہ سب عالم باہر آیا ہور بھی اوس شئی میچ گم ہوا تو اوس شی کوں نہیں کیوں کر

جانتا ہور اوس شئی کو نابود ہور عدم کیوں کر بولنا۔ یہاں تک عقل کے انکھیاں سوں دیکھ ہور کچھ دل سوں سمجھ کے چراغ کا نور کہاں سوں پیدا ہوا بھی کہاں گم ہو گیا ہور یہ اتی باؤ کہاں سوں نکلی ہور کہاں جا کے سماتی ہے۔ ہور یہ سب اواز کہاں سوں نکلتی ہے ہور سبھی کہاں جا کے سماتی ہے ہور فانی ہوتی ہے۔ "کلی شیئی هالك الا وجهه" "کل من علیها فان ویبقی وجهه ابك ذوالجلال ولا کرام" یعنی زمیں ہور آسماں جو بھی کچھ ہے اس دنیا میں دونوں کے درمیان اوسب فنا ہونے کے جوذات بیچوں بے شبہ بے نموں ہے سواوجوں کا تیوں ہے۔ الان کماکان اے بھائی اس نکتہ کوں بیگی سوں سمجھ اوس لاکوں ہور اس بیچوں بے چکوں کوں ایکچہ ہور یہ نکتہ اپنے دل پر یقین کر لکھ "لاالہ الاھوالحی القیوم" وہی بیچوں جسے لا کہتے ہیں وہیچ زندہ اچھ کر قائم کھڑا ہے۔" ۲۰

حضرت امین الدین اعلیٰ کا اسلوب برہان الدین جانم کے مقابلہ میں زیادہ صاف، رواں اور سلیس نظر آتا ہے۔ ڈاکٹر حسینی شاہد دونوں کا تقابلی جائزہ لیتے ہوئے یہ تجزیہ پیش کرتے ہیں:

"شاہ برہان الدین جانم کے رسالہ "کلمتہ الحقائق" سے حضرت امین کے اس نثری رسالے کا مقابلہ کیا جائے تو اندازہ ہوگا کہ حضرت امین کو مربوط نثر لکھنے کا کس درجہ سلیقہ تھا اور انہیں اپنے باپ کے مقابلے میں زبان اور اظہار پر کتنی قدرت حاصل تھی۔ "کلمتہ الحقائق" کی زبان اکھڑی اکھڑی، کاواک اور الجھی ہوئی ہے۔ جملے نامکمل، ادھورے اور غیر مربوط ہیں اور عبارتیں بیان کے تسلسل اور خیالات کی ترتیب سے عاری ہیں۔ عجز بیان کا یہ عالم ہے کہ مصنف کو قدم قدم پر اشعار کا سہارا لینا پڑتا ہے۔ اس کے برخلاف حضرت امین کی زبان سلجھی ہوئی ہے۔ جملے چست اور فقرے درست ہیں۔ ربط و تسلسل شروع سے آخر تک قائم رہتا ہے اور وہ انتہائی ادق موضوع اور پیچیدہ مسئلے کو نہ صرف سیدھی سادی اور مربوط نثر میں بیان کر سکتے ہیں بلکہ معانی و مفاہیم کے سمندر کو کوزے میں بند کرنے پر بھی قادر ہیں۔ چنانچہ زیر نظر رسالہ اس کی بہترین مثال ہے۔ یہ ایک ایسا موضوع ہے جس پر سینکڑوں صفحات سیاہ کیے جا سکتے تھے لیکن حضرت امین نے اس سیل بیکراں کو دو صفحات کے اندر سمو کر رکھ دیا ہے۔ اس اعتبار سے وہ گیارھویں صدی ہجری کے کامیاب نثر نگاروں میں شمار کیے جا سکتے ہیں۔" ۲۱

امین الدین اعلیٰ اپنی خاندانی روایت کے مطابق مقامی تہذیبی روایات سے بہت قریب نظر آتے ہیں۔ انہوں نے صوفیانہ خیالات کے اظہار کے لیے بھی مقامی اصنافِ سخن کو استعمال کیا ہے۔ چنانچہ دوہرے اور گیت ان کی پسندیدہ اصناف ہیں۔ ان کا تعلق چوں کہ چشتی سلسلہ سے تھا اس لیے موسیقی سے گہری رغبت رکھتے تھے۔ معلوم ہوتا ہے کہ ان کے گیت سماع کی محفلوں میں گائے جاتے ہوں گے۔ ان کے گیتوں میں عربی فارسی کی صوفیانہ لغت

کا استعمال عام ہے مگر مقامی تہذیب کے طرزِ احساس سے بننے والی مٹھاس اور ہندی تاثر موثر طور پر موجود ہے:

جھولو جھولو اپنے پیا سوں　　ہبل میل جھولو کھولو
ذات پنے میں آیا نور　　پاک محمد منزہ نور
بھوک کارن کیا ظہور
او سے ہلاتی ہے روح جاری　　سو ہے حیات کی باندھی ڈوری
یو آشنائی بالک تیری
ایسے پیلانا ذکر کا دودھ　　تب تجہ آئے ساری سودھ
دیا عقل سگلا بودھ
کیا رحمت جہ پر لیے　　تیرا فضلیت سب پر ہے
محبوب معشوق اپنا تجہ کوں کہے
توں ہے اللہ کا پیارا　　مطلق نور توں ہے سارا
شاہ امین الدین کیے اظہار[۲۲]

حسن شوقی

دکن کی ادبی روایت میں شوقی ایک خانہ بدوش سیلانی شاعر تھا۔ ڈاکٹر زور نے اسے "جہاں گشت شاعر" کہا ہے[۲۳]۔ یہ معلوم نہیں ہے کہ اس کی ادبی زندگی کا آغاز اور شعری ذوق کی تربیت کہاں اور کس ماحول میں ہوئی۔ یہ بھی نامعلوم ہے کہ وہ کہاں کہاں پھرتا پھراتا احمد نگر میں جابسا تھا۔ قرآئن سے معلوم ہوتا ہے کہ شوقی ایک طویل عرصہ تک نظام شاہی ریاست سے وابستہ رہا تھا۔ احمد نگر کے قیام کے دوران ہی میں اس نے مثنوی "فتح نامہ نظام شاہ" ۱۵۶۴ء میں لکھی۔ اسی جگہ وہ جوانی سے بڑھاپے کی منزل میں پہنچا۔ یہ اس کے بڑھاپے ہی کا زمانہ تھا کہ احمد نگر شدید مصائب کا شکار ہوا۔ اکبر کے حکم سے احمد نگر پر مغلوں کا پہلا حملہ ۱۵۹۵ء۔ ۱۰۰۲ھ اور دوسرا حملہ ۱۵۹۷ء۔ ۱۰۰۴ھ میں شہزادہ مراد اور خانِ خاناں کی سرکردگی میں ہوا۔ اس کے بعد مغلوں کے حملے برابر جاری رہے۔ نظام شاہی ریاست برباد ہوتی رہی۔ مغلوں کے عسکری سیلاب کو دکنی ریاستوں کی متحدہ طاقت بھی نہ روک سکی اور بالآخر ۱۶۳۵ء۔ ۱۰۴۵ھ میں اس ریاست کا حتمی طور پر خاتمہ ہو گیا۔ مغل حکومت کو سقوط احمد نگر میں چالیس برس کا طویل عرصہ صرف کرنا پڑا تھا۔ آشوب کے اس زمانے میں شوقی احمد نگر سے نکلا اور نئے مربی کی تلاش میں بیجاپور میں آگیا جہاں وہ محمد عادل شاہ (۱۶۵۶ء۔ ۱۶۲۷ء) کی سرپرستی حاصل کرنے میں کام یاب ہوا۔ یہیں پر اس نے بادشاہ کی ایک شادی کی تقریب پر اپنی مثنوی "میزبانی نامہ" لکھی۔ زمانے کی گردش نے اسے بیجاپور سے بھی

رختِ سفر باندھنے پر مجبور کیا اور وہ اپنا دیوان اٹھا کر محمد قطب شاہ (۱۶۲۶-۱۶۱۱ء) کے دور میں گول کنڈہ آ گیا اور بہ قول ڈاکٹر زور:

> "وہ گول کنڈہ میں بھی بہت مقبول رہا اور یہاں کے شاعروں میں اپنا رنگ جماتا رہا اور غالباً محمد قطب شاہ کی تعریف میں قصیدے اور اس کی فرمائش پر کوئی مثنوی بھی لکھی لیکن یہ اب ناپید ہیں۔"[۲۴]

جب وہ گول کنڈہ میں پہنچا تو عمر کے آخری حصے میں تھا۔ اس کے باوجود وہ نوجوان شعرا کی تربیت اور رہنمائی کا کام کرتا رہا، اور یہیں فوت ہوا۔ اس کے انتقال کے بعد آنے والی نسلیں اسے یاد کرتی رہیں۔ گویا وہ اپنے دور ہی میں زندہ نہ رہا، بلکہ آنے والے ادوار میں بھی اسے زندہ محسوس کیا گیا۔ بڑا شاعر صرف اپنے ہی دور کا شاعر نہیں ہوتا، مستقبل کے زمانے میں بھی اس کے فنی و فکری اثرات کی توسیع کا عمل برابر جاری رہتا ہے۔ جب نوجوان شاعر ابن نشاطی اسے یاد کر کے اپنی مثنوی "پھول بن" (۱۶۶۵ء-۱۰۷۶ھ) میں یہ کہتا ہے:

> حسن شوقی اگر ہوتا تو فی الحال
> ہزاروں بھیجتا رحمت منجہ اپرال

تو در حقیقت ابنِ نشاطی، حسن شوقی کی شعری عظمت اور کمالِ فن سے اپنی شناخت کرتا ہوا ملتا ہے۔ یعنی حسن شوقی اپنے دور کے بعد بھی ایک نئے شعری دور میں زندہ تھا۔

شوقی کا سن پیدائش نامعلوم ہے۔ ڈاکٹر جمیل جالبی نے ایک تخمینہ کے مطابق ۱۵۴۱ء-۹۴۸ھ تجویز کیا ہے۔ (تخمینہ کی بنیاد یہ ہے کہ جنگ "تالی کوٹ" کے وقت ۱۵۶۴ء-۹۷۲ھ اُسے پچیس سال کے لگ بھگ قرار دیا ہے)۔[۲۵] گویا وہ گول کنڈہ کے پہلے حکم ران سلطان قلی قطب الملک (م ۱۵۴۳ء)، بیجاپور کے بادشاہ ابراہیم عادل شاہ اول (۱۵۵۸-۱۵۳۵ء) اور احمد نگر کے بادشاہ برہان نظام شاہ (۱۵۵۳-۱۵۰۸ء) کے زمانے میں پیدا ہوا۔ اس نے اپنی ادبی زندگی کا آغاز گول کنڈہ کے بادشاہ ابراہیم قطب شاہ (۱۵۸۰-۱۵۵۰ء) بیجاپور کے ابراہیم عادل شاہ اوّل (۱۵۵۰-۱۵۳۵ء) اور احمد نگر کے حسین نظام شاہ (۱۵۶۴-۱۵۵۳ء) کے دور میں کیا ہوگا۔ دل چسپ بات یہ ہے کہ یہ دکنی ریاستوں کا ابتدائی دور ہے، جب فوجی مہمات کا سلسلہ جاری رہتا تھا۔ یہ ریاستیں اپنے ابتدائی دور میں ملکی اور سرحدی استحکام میں بہت مصروف رہتی تھیں۔ ان ایام میں تہذیب و ثقافت کی جگہ ریاستوں کا استحکام، توسیعی اور انتظامی معاملات در پیش تھے۔ اس لیے ادب و فن کی طرف خاص توجہ نہ تھی۔ معرکہ آرائی کے باعث بہمنی سلطنت سے ملنے والی تہذیبی وراثت بھی پس منظر میں چلی گئی تھی۔ البتہ گول کنڈہ میں ۱۵۵۷ء کے آس پاس ملا خیالی، محمود اور فیروز کے نام ملتے ہیں، جب کہ احمد نگر کے ادبی ماحول پر ہُو کا عالم نظر آتا ہے یہ وہ دور ہے کہ جب بیجاپور میں فارسی کی فضا تو تھی مگر اردو ادب کی روایت اپنا وجود ظاہر نہ کر سکی تھی وہاں ادب کے اولیں نمونے ابراہیم عادل شاہ دوم (۱۶۲۷-۱۵۸۰ء) کے زمانے میں ملتے ہیں جب عبدلؔ، جانمؔ اور خود بادشاہ کی "کتاب نورس" سے اردو کی روایت شروع ہوتی ہے۔ ایسے میں حسن شوقی کی آواز فوراً چونکا دیتی ہے اور قاری اس شعری

رختِ سفر باندھنے پر مجبور کیا اور وہ اپنا دیوان اٹھا کر محمد قطب شاہ (۱۶۲۶-۱۶۱۱ء) کے دور میں گول کنڈہ آ گیا اور بہ قول ڈاکٹر زور:

"وہ گول کنڈہ میں بھی بہت مقبول رہا اور یہاں کے شاعروں میں اپنا رنگ جماتا رہا اور غالباً محمد قطب شاہ کی تعریف میں قصیدے اور اس کی فرمائش پر کوئی مثنوی بھی لکھی لیکن یہ اب ناپید ہیں۔"[۲۴]

جب وہ گول کنڈہ میں پہنچا تو عمر کے آخری حصے میں تھا۔ اس کے باوجود وہ نوجوان شعرا کی تربیت اور رہنمائی کا کام کرتا رہا، اور یہیں فوت ہوا۔ اس کے انتقال کے بعد آنے والی نسلیں اسے یاد کرتی رہیں۔ گویا وہ اپنے دور ہی میں زندہ نہ رہا، بلکہ آنے والے ادوار میں بھی اسے زندہ محسوس کیا گیا۔ بڑا شاعر صرف اپنے ہی دور کا شاعر نہیں ہوتا، مستقبل کے زمانے میں بھی اس کے فنی و فکری اثرات کی توسیع کا عمل برابر جاری رہتا ہے۔ جب نوجوان شاعر ابن نشاطی اسے یاد کر کے اپنی مثنوی "پھول بن" (۱۶۶۵ء-۱۰۷۶ھ) میں یہ کہتا ہے:

حسن شوقیؔ اگر ہوتا تو فی الحال
ہزاروں بھیجتا رحمت منجہ اپرال

تو در حقیقت ابنِ نشاطی، حسن شوقیؔ کی شعری عظمت اور کمالِ فن سے اپنی شناخت کرتا ہوا ملتا ہے۔ یعنی حسن شوقیؔ اپنے دور کے بعد بھی ایک نئے شعری دور میں زندہ تھا۔

شوقیؔ کا سن پیدائش نامعلوم ہے۔ ڈاکٹر جمیل جالبی نے ایک تخمینہ کے مطابق ۱۵۴۱ء-۹۴۸ھ تجویز کیا ہے۔ (تخمینہ کی بنیاد یہ ہے کہ جنگ "تالی کوٹ" کے وقت ۱۵۶۴ء-۹۷۲ھ اُسے پچیس سال کے لگ بھگ قرار دیا ہے)۔[۲۵] گویا وہ گول کنڈہ کے پہلے حکم ران سلطان قلی قطب الملک (م ۱۵۴۳ء)، بیجاپور کے بادشاہ ابراہیم عادل شاہ اول (۱۵۵۸-۱۵۳۵ء) اور احمد نگر کے بادشاہ برہان نظام شاہ (۱۵۵۳-۱۵۰۸ء) کے زمانے میں پیدا ہوا۔ اس نے اپنی ادبی زندگی کا آغاز گول کنڈہ کے بادشاہ ابراہیم قطب شاہ (۱۵۸۰-۱۵۵۰ء) بیجاپور کے ابراہیم عادل شاہ اوّل (۱۵۵۰-۱۵۳۵ء) اور احمد نگر کے حسین نظام شاہ (۱۵۶۴-۱۵۵۳ء) کے دور میں کیا ہوگا۔ دل چسپ بات یہ ہے کہ یہ دکنی ریاستوں کا ابتدائی دور ہے، جب فوجی مہمات کا سلسلہ جاری رہتا تھا۔ یہ ریاستیں اپنے ابتدائی دور میں ملکی اور سرحدی استحکام میں بہت مصروف رہتی تھیں۔ ان ایام میں تہذیب و ثقافت کی جگہ ریاستوں کا استحکام، توسیعی اور انتظامی معاملات درپیش تھے۔ اس لیے ادب و فن کی طرف خاص توجہ نہ تھی۔ معرکہ آرائی کے باعث بہمنی سلطنت سے ملنے والی تہذیبی وراثت بھی پس منظر میں چلی گئی تھی۔ البتہ گول کنڈہ میں ۱۵۵۷ء کے آس پاس ملا خیالی، محمود اور فیروز کے نام ملتے ہیں، جب کہ احمد نگر کے ادبی ماحول پر ہُو کا عالم نظر آتا ہے یہ وہ دور ہے کہ جب بیجاپور میں فارسی کی فضا تو تھی مگر اردو ادب کی روایت اپنا وجود ظاہر نہ کر سکی تھی وہاں ادب کے اولیں نمونے ابراہیم عادل شاہ دوم (۱۶۲۷-۱۵۸۰ء) کے زمانے میں ملتے ہیں جب عبدلؔ، جانمؔ اور خود بادشاہ کی "کتاب نورس" سے اردو کی روایت شروع ہوتی ہے۔ ایسے میں حسن شوقیؔ کی آواز فوراً چونکا دیتی ہے اور قاری اس شعری

نابغہ کی طرف متوجہ ہو جاتا ہے۔

شوقی ایک زبردست شعری نابغہ تھا۔ وہ اپنے عہد میں ماضی سے زیادہ حال اور حال سے زیادہ مستقبل کا شاعر تھا۔ وہ ان شعرا میں تھا جو اپنی انفرادیت کی تشکیل میں ماضی اور حال کی مقبول روایت سے وابستہ نہیں ہوتے کہ اس عمومی روایت میں جملہ شاعر مجموعی تجربے کا اشتراک کرتے ہیں اور اس سے ان کی انفرادیت کا رنگ قائم نہیں ہو سکتا۔ شوقی کا بڑا کمال یہ ہے کہ اس کے پاس ماضی و حال کی آگاہی موجود ہے اور یہ آگاہی اُسے غزل اور مثنوی کی دنیا میں نئے تجربات کا رستہ دکھاتی ہے۔ اس کی غزل میں زمینی طرزِ احساس اس لیے موجود ہے کہ یہ طرزِ احساس اس دور کی ادبی روایت کا نہایت اہم حصہ تھا۔ وہ سرزمینِ دکن سے تعلق رکھتے ہوئے اپنی شعری لغت کو علاقائی لغت کے تابع ضرور رکھتا ہے مگر قدامت پسندی سے محبت نہیں کرتا۔ وہ پہلا دکنی غزل گو ہے کہ جس نے دکنی غزل کو فارسی غزل کے طرزِ احساس سے آباد کیا۔ اس نے غزل میں مقامی رنگوں کے حسن اور مٹھاس کے ساتھ ساتھ فارسی غزل کی جمالیات سے دکنی غزل کو آراستہ کیا۔ چنانچہ اس کی غزل میں ایک طرف جہاں دکنی حسن کی سانولی رنگت ہے وہاں وسط ایشیائی حسن کی صباحت بھی موجود ہے۔ اس کے ہاں غزل کی دیومالا کے نقوش پہلی بار ایک روایت کے طور پر نظر آتے ہیں۔

شوقی نے عمر عزیز کا سب سے طویل حصہ احمد نگر کی نظام شاہی ریاست میں بسر کیا تھا' جہاں بیجاپور اور گول کنڈہ کے مقابلے میں علم و ادب کا زیادہ چرچا نہ تھا۔ ان دو معروف ادبی مرکزوں سے دور رہتے ہوئے بھی شوقی نے اپنے لیے ایک جداگانہ اور منفرد شعری دنیا تخلیق کی جو نہ صرف اس کی ادبی ذہانت بلکہ اس کی تخلیقی اپج کا بھی ثبوت ہے۔

احمد نگر کی سرحدیں شمال مشرق میں برار اور گجرات سے ملتی تھیں۔ گجرات کی قربت سے اس پر گجری اسلوب کا اثر غالب ہونا چاہیے تھا جب کہ ایسا نہیں ہے۔ اسی لیے وہ قدامت پسندی کو ایک خاص حد تک ہی ساتھ لے کر چلتا ہے۔

حسن شوقی کی کل شعری کائنات جو ہمارے دور تک پہنچی ہے وہ اس کی دو مثنویوں ''فتح نامہ نظام شاہ'' اور ''میزبانی نامہ'' اور کل تیس غزلوں اور ایک نظم پر مشتمل ہے جو اس کے دیوان میں شامل ہے۔ یہ کلام بھی ڈاکٹر جمیل جالبی کی تحقیقی سعی کے نتیجہ میں پہلی بار ۱۹۷۱ء میں انجمن ترقی اردو، کراچی سے شائع ہوا تھا۔ اس دیوان کی اشاعت کے بعد ہی سے شوقی کی قدر و قیمت کا احساس پہلی مرتبہ اردو داں حلقوں میں ہوا ہے۔

''فتح نامہ نظام شاہ'' کا پس منظر ''تالی کوٹ'' کی وہ جنگ ہے جو دکنی ریاستوں کی اتحادی فوجوں نے ''بیجانگر'' کے راجہ رام راج کے خلاف ۱۵۶۴ء میں لڑی تھی[۲۶] دکن کی یہ نہایت فیصلہ کن جنگ تھی جس سے رام راج کی شکست کے بعد دکنی ریاستوں کے وجود کو سلامتی کی ضمانت مل گئی تھی۔ ''فتح نامہ نظام شاہ'' دکن میں مغل اثرات کے پہنچنے سے پہلے ۱۵۶۴ء میں تصنیف ہو چکی تھی' جب کہ اکبر اعظم نے اپنا پہلا سفارتی مشن ۱۵۶۴ء میں خاندیش کے نام اور ۷۶-۱۵۷۵ء میں بیجاپور کے لیے روانہ کیا تھا۔[۲۷]

''فتح نامہ نظام شاہ'' کی یہ بات چونکا دینے والی ہے کہ سولھویں صدی کے نصفِ اوّل کے فوراً بعد تصنیف

ہونے والی اس مثنوی کا اسلوب مغلق یا ادق نہیں ہے اور نہ ہی اس پر سنسکرت اور گجری اسلوب کا دباؤ پایا جاتا ہے۔ مقامی شعریات کا اثر غالب ضرور ہے مگر فارسی شعریات کے اثر سے اس میں فارسی روایت کی نمود بھی واضح طور پر نظر آتی ہے۔ شوقیؔ فارسی شاعری سے گہری رغبت رکھنے والا شاعر ہے اور اس کی فریفتگی کا یہ عالم ہے کہ بعض مقامات پر وہ ایسے اشعار بھی کہہ گیا ہے کہ جو تمام تر فارسی ہیں:

بگرد سرا پردۂ شہریار | علمہائے زریں ہزاراں ہزار
بزمرہ مصفا شہ کامیاب | چوں خورشید روشن بدریائے آب
شہنشاہ میداں بمردانگی | سرِ سرفرازاں بفرزانگی
علم شیر پیکر فرس شیر دِل | دَرآمد بزیں شاہ شمشیر دِل

چوں کہ اس مثنوی کا موضوع جنگ ہے' اس لیے شوقیؔ نے ایک چست' رواں اور موثر بحر اختیار کی ہے۔ اور اس بحر کی صوتیات سے جنگی مناظر کی سمعی' بصری اور متحرک' تمثالیں تخلیق کی ہیں۔ متحرک مناظر کی تصاویر بنانے میں اسے قدرت حاصل ہے۔ لشکر کی روانگی کا منظر بنانے میں اس نے لفظوں کے دروبست سے تحرک کا تاثر پیدا کیا ہے اور ساتھ ہی لشکر کے جاہ و جلال کا تاثر بھی ابھارا ہے۔ دکنی اردو کے اس ابتدائی دور میں نظامیؔ کے بعد طویل عرصے تک ادبی مثنوی پر سناٹا طاری رہا تھا ایسے عالم میں اس شان کی مثنوی کا ظہور میں آنا عجب معلوم ہوتا ہے۔ اور ہم اسے ایک معجزۂ فن سے تعبیر کرسکتے ہیں:

بہر شہر و کشور تے غازی چلے | چغتے مغل ترک و تازی چلے
جہاں سوز لشکر پس پشت او | کلیدِ ظفر در ہر انگشت او
پس و پیش سیدھے چلے تاولے | چپ و راست افغان رن باولے
طبل ٹھوس کرنائے زریں دماں | چلیا تند جیوں اژدہائے دماں
مربند ترکش منڈاسا سو خول | نہ دکھنی نہ رومی نہ سمجھے مغول
چلیا کوچ پر کوچ شاہِ دکن | قبا چار آہن زرہ پیرہن

شوقیؔ نے صوتی تکرار سے صوتی تمثالیں بنانے میں گہری دلچسپی لی ہے:

سو مندل سے سنگل سگل دیپ کے | سو بادل سے منگل سنگل دیپ کے

بجرانگ گینڈے سو رامیسری | بھجنگ انگ بھینسے سو کالستری

سو منگل تمنگل سو جنگل کے جو | برت بھاگ نگری و دنگل کے جو

رکاین و داین و ڈاکن جتے — سور کسن و بھکسن و بھکن جتے

سو پیارے و زیادے ملے بیشار — نہ کھاویں بجز مار یا سوسار

شوقی کا کمالِ فن کسی بھی منظر کو تمثالوں میں ڈھال کر زندہ کر سکتا ہے۔ان تمثالوں میں اصل منظر کی حسی، صوتی اور مرئی کیفیات برابر برقرار رہتی ہیں اور منظر کی حقیقی حسیات کو ہمارے سامنے لے آتی ہیں۔ وہ مناظر کی سیال کیفیات کو گرفت میں لے کر ایک تاب ناک منظر بنانے میں کام یاب ہو جاتا ہے۔

رزم گاہ کا منظر دیکھیے، جس میں گھوڑوں، تلواروں، لاشوں، آگوں اور دھوئیں اور آہ وبکا کے مناظر سے زمین کا سینہ کمان کی طرح خم ہوتا ہوا محسوس ہوتا ہے۔ میدانِ جنگ میں چاروں طرف سے ایسا شور اٹھ رہا ہے کہ جس کی شدت سے دھرتی کا سینہ تڑخنا جا رہا ہے:

سو یکبار کا بھار سارا اٹھا — دھرت ہور گگن میں دھولارا اتھا

نہ اسمان دستا نہ دستی زمیں — زمیں بھار سیتی کماں ہو خمی

دھواں گرد میں مل کے گردوں ہوا — اسد خاں جو جگ میں دہانھوں ہوا

نہ دیکھیں ایکس آنکھ کوں کھول کر — نہ کوئی کس پچھانے بچن بول کر

نکل گئے سو اوسان بے سد ہوئے — کتے پھٹ کلیجے سو دھاکوں ہوئے

یہی باؤ جیوں قہر کے شور سات — اُٹھی اگ بہر جا بڑے زور سات

جھلک دیک بجلیاں کی تروار کی — پراناں اڑی دھرتی سنسار کی

اٹھا شور ہر طرف سوں مار مار — ہوئے گھابرے ملک پیادے سوار

سو چوندھیر تھیں شور ایسا اُٹھا — ترخ جا دھرت کا سو سینا پھوٹا

چلیا بھار گج بھار بے بھار مل — کئے تیر باراں سو سونسار مل

سپاہی جو جل جل ہوئے کول سے — اوپر تیر بیٹھے دسے تول سے

نچھل راج بنڈے سو کاٹے گئے — نلاجی جیتے تھے سو ناٹھے گئے

"فتح نامہ" کے بعد آیئے ہم شوقی کی ایک اور نظم کا ذکر کرتے ہیں یہ "میزبانی نامہ" ہے، فتح نامہ کے مقابلے میں یہ مجلسی زندگی کی نظم ہے:

"فتح نامہ نظام شاہ" ۱۵۶۴ء-۹۷۲ھ کی تصنیف ہے۔ اور "میزبانی نامہ" محمد عادل شاہ (۱۶۵۶ء-۱۶۲۷ء)

کے دور میں اس کی ایک شادی کی خوشی میں قلم بند کیا گیا تھا۔

"فتح نامہ نظام شاہ" اور "میزبانی نامہ" کے درمیان ایک لمبا زمانی فاصلہ موجود ہے۔ اور یہی زمانی فاصلہ دونوں کے درمیانی ایک واضح فرق کا تعین بھی کرتا ہے۔ "فتح نامہ" میں فارسی اسلوبِ سخن کا انفرادی رنگ موجود تھا اور اس کا عام انداز سلاست کی طرف مائل تھا مغلق و گراں بار انداز حاوی نہ تھا۔ "میزبانی نامہ" میں بھی سلاست موجود ہے۔ اور ابلاغ کا راستہ مستحکم ہوتا ہوا نظر آتا ہے۔ البتہ ایک بات بالخصوص قابلِ ذکر ہے کہ "فتح نامہ نظام شاہ" میں فارسی اثرات کافی نمایاں تھے لیکن "میزبانی نامہ" میں اس نے جو شعری لغت استعمال کی ہے۔ اس پر زبان کا مقامی رنگ غالب ہے۔ اگرچہ یہ مغلق نہیں ہے۔ آخر اس فرق کی وجہ کیا ہے؟ نصف صدی گزرنے کے بعد اس کا اسلوب نسبتاً زیادہ فارسی آمیز ہونا چاہیے تھا جب کہ ایسا نہیں ہے۔ ہماری رائے میں یہ بیجاپور کے ادبی ماحول کا اثر ہے جہاں زبان کا سفر سست تھا اور یہ قدامت کی طرف مائل تھی۔ ممکن ہے اس ادبی ماحول میں اپنی استادی دکھانے کے لیے شوقی نے یہ طرز اختیار کیا ہوگا۔

"میزبانی نامہ" کے وہ حصے بہت دل چسپ ہیں جن میں دکن کی تہذیب اور ثقافت کے مظاہر کی منظر کشی کی گئی ہے۔ اس لحاظ سے یہ نظم اس دور کے بہت سے ثقافتی گوشے اپنے اندر محفوظ کیے ہوئے ہے۔ اس کا وہ حصہ ملاحظہ کیجیے جہاں رقص و سرود کے منظر دکھائے گئے ہیں۔ رقاصاؤں کے رقص، ان کے حسن، فن، ملبوسات اور ان کے ناز و ادا میں دکنی تہذیب و ثقافت کا جلوہ موجود ہے۔ مناظر میں پائی جانے والی حسیت نے مناظر میں ایک رو دوڑا دی ہے۔ حسن و جمال اور ملبوسات کی چمک دمک سے شوقی نے تاب ناک تصویریں کھینچی ہیں، جن میں سے منتخب تمثالوں کی مثالیں دی جاتی ہیں: انار جیسے جوبن ہیں۔ طاؤس سے بہتر ناچنے والیاں ہیں، خوش بودار بدنوں والی خوب رو سلونی نازنینیں ہیں جن کے دہن تنگ اور بدن نرم ہیں۔ وہ بھمبیریوں کی طرح گھومتی ہیں۔ مجلس جمی ہوئی ہے اور رقاصاؤں نے حاضرین کو دیوانہ کیا ہے۔ پرنشاط ناچوں سے مجلس طرب ناک ہے۔ پاتروں کے لب میٹھے ہیں۔ ان پر پرپیچ زلفیں سانپ کی طرح کنڈلی مار رہی ہیں:

سنگل دیپ کیاں پدمنیاں بے شمار	سیہ نیشکر قد و جوبن انار
نرم جام کیاں ہور کٹھن ماس کیاں	سلونیا سلکھن سگند باس کیاں
دہن تنگ نرم انگ باریک تر	شب قدر تے بال تاریک تر
بھمبریاں بھمیں یوں نہ پھر کیاں پھریں	ہوا پر بدہاوا پریاں سو کریں
الاپیں و ناچیں سو بیدنگ میں	سونا دنگ بردنگ بھیدنگ میں
ہوئی مست مجلس خوش آواز سوں	دیوانے کیاں پاتراں ناز سوں
سدنگ ناچ ناچیں چتر پاتراں	طرب ناک مجلس و رامش گراں
ولمدا ا، ملاا ا، ڈومنا ا، لولاا ا، سو زربفت مصری و شامی لباس	شکر شہد و شہ ر، سے مٹھ بولاا ا، مکلل زراین منے بے قیاس

یکس ایک تے ایک نرماں اہیں — سو کرتار کیاں مور ہرنیاں آہیں
ہمہ ناز پستاں و شکر لباں — تھڈی سیب و نارنج بہ غبغباں
سو پر پیچ زلفاں سرنگ گال پر — کنڈل گھال ناگاں بیٹھے مال پر

اردو ادب کی تاریخ میں حسن شوقی کا نام ایک غزل گو شاعر کے طور پر بھی اہمیت کا حامل ہے۔ شوقی کی غزل ایک ایسے انسان کے تجربے پر مشتمل ہے جو ایک طرف زمینی طرز احساس سے پیوست ہے اور دوسری طرف فارسی اسلوب سے جڑا ہوا ہے۔ اس نے ان دونوں رویوں کے درمیان پیوندکاری کر کے ایک امتزاجی کیفیت پیدا کی ہے اور یہی اس کا فنی کمال ہے۔ اس کی حیثیت مصحفی جیسی ہے۔ جس طرح مصحفی نے دلی اور لکھنؤ کے دبستانوں کے درمیان ایک امتزاجی نقش بنایا تھا اسی طرح سے شوقی نے دکنی اور فارسی روایات کے امتزاج سے ایک منفرد شعری تجربہ کیا ہے:

اس چک کیرے سرور منے نئیں کوئی کنول تجہ سار کا
تو یاسمن کا پھول ہے فردوس کے گلزار کا
توں مشک بو جیسے صنم عالم معطر ہو رہیا
تجہ طرۂ طرار میں نافہ ہے خوش تاتار کا
تجہ خال ہے رخسار میں یا ہے بھنور گلزار میں
یا مصر کے بازار میں زنگی کھڑا زنگبار کا
دل جام جم ہے شاہ کا شوقی نہ کر پھر عرض توں
ایسے شہے عارف کنے حاجت نہیں اظہار کا

اس غزل میں دکنی اور فارسی روایات کے ملاپ سے سلاست کی ایک نئی شکل بنتی ہے۔ تاریخی اعتبار سے یہ غزل سترھویں صدی کے نصف اوّل کی معلوم ہوتی ہے۔ اس دور میں گول کنڈہ میں بھی اس قسم کی غزل کا ملنا محال نظر آتا ہے۔

شوقی کو فارسی غزل کا عرفان تخلیقی سطح پر حاصل تھا۔ دکنی شعری روایت میں پابند رہتے ہوئے بھی وہ اس عرفان کو تجربے میں ڈھالنے کا فن خوب جانتا تھا۔ اس کی غزل انسان کے فطری جذبوں کو پیش کرتی ہے۔ وہ فارسی غزل کے مبالغہ آمیز جذبات سے گریز کرتا ہے۔

اس نے دکنی غزل کا جو پیکر بنایا اس میں ابتدا ہی سے فارسی غزل کی دیومالا کا وجود نظر آنے لگتا ہے۔ لیلیٰ مجنوں، شیریں فرہاد، عشق، عشق بازی، زلف و رخسار، قامت، نازوادا، شمع، شراب، پیالہ، مومن، کافر، زاہد، ناصح اور زنجیر وغیرہ کے تلازمات اور تصورات اس کی غزل میں مسلسل ظاہر ہوتے ہیں۔ اس کے ہاں غزل کا "مذہب عشق" بھی ہے۔ مذہب عشق کی رسمیں، روایات اور قواعد اس کی غزل میں موجود ہیں:

تجہ نین ماتا جو کوئی نس جام سیتی کیا غرض
تجہ زلف کا کافر جنے اسلام سیتی کیا غرض

تجہ چک پلک تروار کر مجہ تن کے کئی ٹکڑے کیتے
تجہ عشق نے کافر کیا کاں کی مسلمانی ہنوز

شوقیؔ ہمارے عشق میں کئی زاہداں مشرک ہوئے
اس مذہبِ کفار میں تیری مسلمانی کدر

عشاق کے مذہب منے قبلہ مجازی نیں روا
قبلہ حقیقت کا یہی دیدار تج دلدار کا

آخری دو اشعار کو دیکھ کر یہ التباس ہوتا ہے کہ اٹھارھویں صدی کے شمالی ہند میں لکھے گئے ہیں۔ ان اشعار کا نہ صرف اسلوب بلکہ ان کے شعری مضامین پر بھی شمالی ہند ہی کا گمان گزرتا ہے۔ اگرچہ یہ اشعار شمالی ہند میں اردو کی باقاعدہ ادبی روایت کے آغاز سے بہت پہلے کہے گئے ہیں۔
شوقیؔ میں حیرت انگیز طور پر چند ایسے اشعار بھی مل جاتے ہیں جو عہد جدید کے شعری اسلوب کے مطابق ہیں۔ یوں معلوم ہوتا ہے کہ جیسے ولیؔ کی روح وقت سے پہلے بولنے لگی ہے:

از ہند تا خراساں خوش بو ہوا ہے عالم
وہ شاہِ مشک بو کا گل پیرہن کہاں ہے

دکنی شعری روایت کا بنیادی موضوع مسرت وانبساط ہے۔ اس شاعری میں ایک والہانہ سرخوشی کی نشاط جو کیفیت ملتی ہے۔ یہی روایت حسن شوقیؔ کی ہے۔ دکنی شاعری بصیرت، فکر اور داخلی دنیا کے اساسی تجربات سے عاری رہی اور یہی صورتِ حال حسن شوقیؔ کے ہاں بھی ہے۔

نصرتی

(م ۱۶۷۴ء)

دکن کی عجب بخت ور خاک ہے
کہ جس بیچ تجھ خواب گہ پاک ہے

بحمد للہ کرسی بہ کرسی مری
چلی آئی ہے بندگی میں تری

خواجہ بندہ نواز گیسو دراز کی مدح میں یہ اشعار کہنے والا شاعر بیجاپور کی بزم شاعری کے دورِ آخر سے تعلق رکھتا ہے اور آج بھی بیجاپور کے نگینہ باغ کے ایک خاموش گوشے میں اس کی قبر موجود ہے۔ یہ بیجاپور کا ملک الشعرا ملا نصرتی ہے۔

نصرتی کو دبستانِ بیجاپور کی شعری روایات کا حاصل اور نقطۂ تکمیل سمجھنا چاہیے۔ اس نے ایک ایسے دور میں جنم لیا جب بیجاپور میں ادبی اور تہذیبی روایات کا معیار پختہ ہو چکا تھا۔ اور دبستان بیجاپور کے امکانات کی دنیا واضح ہو چکی تھی۔ نصرتی وہ شاعر ہے کہ جس نے شعری تجربات کی دنیا کو نہ صرف استحکام بخشا بلکہ اسے نئے تجربات کی دولت سے مالا مال بھی کر دیا۔ اپنی ذات میں وہ ایک بڑا شعری نابغہ تھا۔ ماضی حال اور مستقبل پر اس کی گہری نظر تھی۔

نصرتی کی صورت میں دبستانِ بیجاپور کے بہترین شعری اسالیب کا تعین کیا جاتا ہے۔ بلکہ یہ کہنا زیادہ مناسب ہو گا کہ نصرتی کی شکل میں دبستان بیجاپور کے مجموعی شعری تجربات کی تکمیل ہو جاتی ہے۔ بڑا شاعر وہی ہے جو اپنے عہد کی آواز بن جاتا ہے اور اس آواز میں اس کے عہد کا ادبی شعور بولتا ہے۔ علی عادل شاہ ثانی کے دور تک پہنچتے پہنچتے بیجاپوری دبستان نے جو روایات قائم کی تھیں وہ نصرتی کی شکل میں یک جا ہو جاتی ہیں۔

مغل عساکر کے اثرات' سیاسی و تہذیبی تبدیلیوں کی نمود اور زبان کے داخلی بہاؤ اور اس کی داخلی نشو و نما کے سبب نصرتی کی زبان دبستانِ بیجاپوری کی قدامت پسندی پر زور نہیں دیتی اس کے ہاں لفظوں کا داخلی بہاؤ موجود ہے۔ وہ زبان کے سماجی عمل سے آنکھیں بند نہیں کرتا۔ اسے فطری عمل سمجھتے ہوئے استعمال کرتا ہے۔

بیجاپوری دبستان میں ایک طرف تو داخلی طور پر اسلوب کے اندر تبدیلیوں کا عمل جاری تھا اور زبان کے سماجی عمل کے مطابق اس کی بقا کے لیے ایسا ہونا بھی ضروری تھا۔ مگر تبدیلیوں کا یہ عمل بہت ست تھا۔ زبان اس عہد کے سب سے موثر شعری اسلوب یعنی فارسی کو ست روی سے اپنانے کی طرف مائل تھی۔ البتہ صوفیانہ ادب میں فارسی لغت کا استعمال ایک ضرورت کے تحت رائج ہو رہا تھا۔

بیجاپوری اسلوب میں خارجی طور پر تبدیلیوں کا سلسلہ مغلیہ عساکر کی بدولت ہو رہا تھا۔ یہ سلسلہ شاہجہاں کے دور سے زیادہ موثر ہوا کیونکہ مغل عساکر کے بہ کثرت حملوں نے اس سر زمین کو بری طرح متاثر کیا تھا۔ اس کے بعد اورنگ زیب کے حملوں کے تسلسل سے بیجاپوری ریاست تھرتھرانے لگی تھی۔ اور اس کے اثرات ہمیں بیجاپوری دبستان میں سب سے زیادہ اثرات نصرتی ہی میں نظر آتے ہیں۔

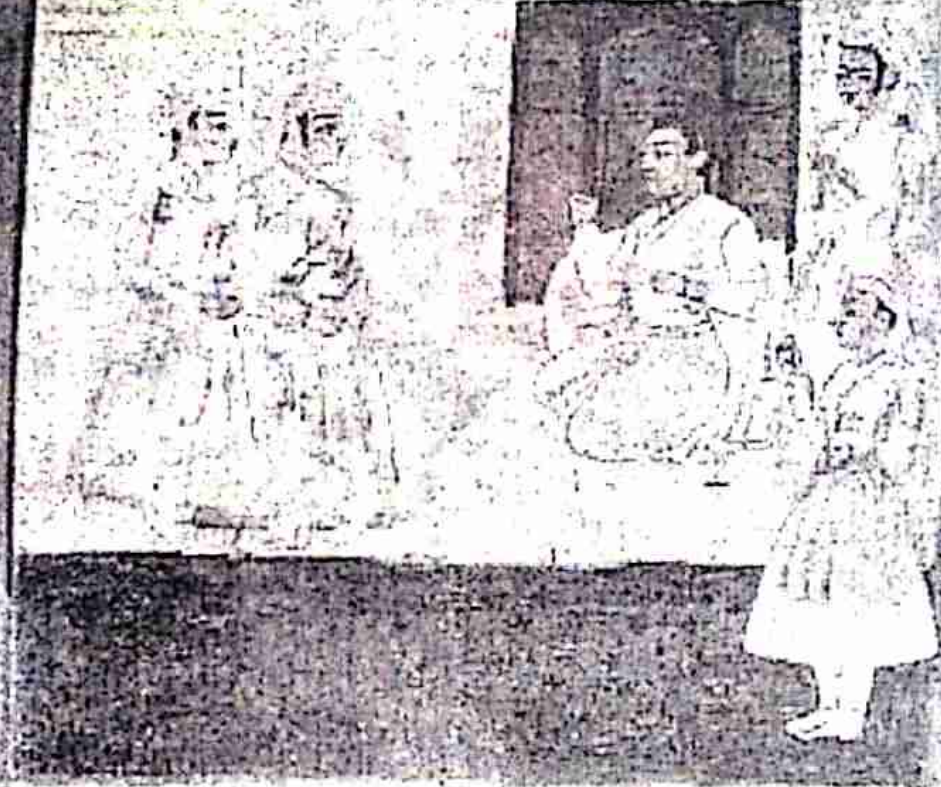
نصرتی نے اپنی عشقیہ مثنوی "گلشنِ عشق" میں فارسی شعری لغت کی طرف اپنے جھکاؤ کا ذکر کیا ہے۔ وہ فخر سے یہ کہتا ہے کہ اس نے دکنی شعر کو فارسی بنا دیا ہے۔ مثنوی کے آخری حصہ میں نصرتی اپنے شعری تصور کی وضاحت کرتا ہے اس لیے ہم یہاں درج کرتے ہیں:

نہ ہوجاں سمج یک نزاکت کسے ۔۔۔ معانی تجے اس میں دس دس دسے
سخن وئی جو ہو عارفاں پاس چیز ۔۔۔ نہ سمجیا تو کیا غم اگر بے تمیز

ہنر بہت باریک ہے لے سنبھال — کہے شعر تو ہو وہ سحرِ حلال
قواعد سوں کیں شعر سو شعر ہے — وگرنہ دم خر کر اشعر ہے
جو مج بات کا قدر سنگیں کیا — گلا دل کوں ہر بول رنگیں کیا
مرے ہر بچن ہیں معانی کے موٹ — رکھیا ہوں سوڈونگر کوں کاڑی کے اوٹ
تک آیا ہوں جاں سحر کے کام میں — رکھیا بھر سمندر کوں یک جام میں
ہنر کا ملا موپ لے مایہ دار — عمارت اُچایا ہوں خوش مایہ دار
ہر یک داستان بوستاں دل گزیں — ہر یک بیت ہے یک محل جانشیں
معانی کی صورت تے ہو آرسی — کیا شعر دکھنی کوں جیوں فارسی
فصاحت میں گر فارسی خوش کلام — دھرے فخر ہندی پر مدام
وگر شعر ہندی کے بعضے ہنر — نکتے ہیں لیا فارسی سوں سنور
میں اس دو ہنر کے خلاصیاں کوں پا — کھیا شعر ایسا دونوں فن ملا
دیویں داد سن فارسی شعر داں — جو ہندی سنے بی کہیں دل سوں ہاں

"گلشن عشق" ۱۶۵۸ء-۱۰۶۸ھ میں نصرتی نے اپنے اسلوب کے لیے جس اعلان نامہ کا ذکر کیا ہے وہ
س دبستان میں زبان کے داخلی عمل کا نتیجہ نہیں ہے۔ اس اعلان نامہ کے پس منظر میں مغل عساکر اور
، و ثقافت کا سایا صاف طور پر نظر آتا ہے۔ لہٰذا نصرتی کے ہاں بیجاپور کا دبستان جن لسانی تبدیلیوں سے گزرتا
ے اس زمانے کے تاریخی شعور کی روشنی میں پرکھنا چاہیے۔ اس عہد میں تاریخ ایک فیصلہ کن موڑ پر آچکی تھی۔
ی منزل اس سے قبل کی ہے اس نے اپنی خالص مقامی روایت کے مطابق خارجی اثرات کا انجذاب قبول کیا
ر یہ بات ظاہر ہے کہ وہ ایک حد تک ہی تبدیلیوں کے عمل کو جذب کرنے کی صلاحیت رکھتا تھا۔ اس نے تاریخ
لتے ہوئے ادوار سے پہلے مقامی شعری روایت کو آخری سہارا دیا تھا۔ اور شاید یہ بات نصرتی بھی جانتا ہوگا کہ
ی ریاست اور ادب کا سقوط نزدیک کی بات ہے۔

نصرتی کی شاعری کو تاریخ کے اس شعور کے حوالے ہی سے سمجھنا چاہیے۔ اور یہ بھی دیکھنا چاہیے کہ وہ
ہد کی ادبی روایات کی تکمیل کس طور پر کرتا ہے اور خود اپنے عہد کو کس طرح اپنی تخلیقی بصیرت عطا کرتا ہے۔
سا کارنامہ ہے جو نصرتی کو نصرتی بناتا ہے اور وہ کون سی خصوصیات ہیں کہ جن کی بدولت آج بھی وہ تاریخ
کے اوراق پر کھڑا ہمیں متاثر کر رہا ہے۔

نصرتی کے ادبی کارناموں میں سب سے پہلے ہمارا تعارف اس کی عشقیہ مثنوی "گلشنِ عشق" سے ہوتا
، مثنوی ۵۹-۱۶۵۸ء-۱۰۶۸ھ میں مکمل ہوئی تھی۔ گلشنِ عشق کی کہانی اس عہد کی دیگر کہانیوں سے مختلف
ہے۔ کہانی کے کردار، واقعات، حادثات، ارتقا اور انجام مروجہ روایتی کہانیوں جیسا ہے۔ اس عہد کی تمام

نصرتی کی ''گلشن عشق'' کا ایک ورق

کہانیوں میں دیو مالائی اثرات کا تانا بانا یکساں طور پر نظر آتا ہے اور کوئی بھی اچھی کہانی اس دیو مالائی تانے بانے کے بغیر مرتب نہ ہو سکتی تھی۔ کیونکہ اس عہد کی سائیکی دیو مالائی واقعات کے بغیر آگے بڑھنے کے لیے تیار نہ تھی۔ اور بقول جوزف کیمپبل (Joseph Campbell) دیو مالا کی حیثیت تو خامروں (Emzymes) کی سی تھی جو انسانی جسم سے خود بخود پیدا ہوتے ہیں۔ عہدِ وسطیٰ کا یہ معاشرہ ان خامروں (Emzymes) کے بغیر زندہ ہی نہ رہ سکتا تھا۔ یہ اس کے جسم اور روح کے لیے یکساں طور پر ضروری بن گئے تھے۔ چنانچہ نظامی کی مثنوی "کدم راؤ پدم راؤ" سے لے کر دکن کی اس آخری بڑی عشقیہ مثنوی "گلشنِ عشق" تک معاشرہ دیو مالائی داستانوں کے خامروں میں تخلیقی قوت حاصل کر رہا تھا۔ ان داستانوں کا لامحدود متخیلہ انسانی تخیل کے ان حد منطقوں کی طرف مسلسل سفر کرتا رہتا تھا۔ لیکن مجموعی طور پر دیکھا جائے تو ان داستانوں کی ساخت بار بار دہرائی جانے والی طرزوں (Recurrent Patterns) پر استوار کی جاتی تھی۔ جس کا مطلب یہ ہے کہ یہ دہرائی جانے والی طرزیں عہدِ وسطیٰ کی انسانی سائیکی کے لیے سب سے زیادہ دل پسند قرار پا چکی تھیں اور انسانی متخیلہ کی تمام ضروریات ان سے پوری ہو جاتی تھیں۔

"گلشنِ عشق" کو اسی تناظر میں رکھ کر دیکھنے کی ضرورت ہے۔ کہانی کا راجہ بانجھ ہے۔ ایک درویش کے دیے ہوئے پھل سے وہ تخلیق کے عمل میں کام یاب ہو جاتا ہے۔ اس کے بعد ایسی داستانوں کے بار بار دہرائے جانے والے سانچوں کے مطابق پیش گوئی کی جاتی ہے کہ پندرہ برس پورے ہونے سے پیشتر شہزادہ منوہر کسی آفت سے دوچار ہوگا۔ چنانچہ ایسا ہوتا ہے اور اُسے پریاں اڑا کر مہارس نگر کے راجہ دھرم راج کی شہزادی مدمالتی کے ساتھ سلا دیتی ہیں۔ دونوں ایک دوسرے کو دیکھتے ہیں اور عاشق ہو جاتے ہیں۔ پریوں کی بہ دولت قصے میں اس گھڑی بحران پیدا ہوتا ہے جب پریاں شہزادہ منوہر کو اُٹھا کر اس کے ملک میں چھوڑ آتی ہیں۔ دونوں عشق کی آگ میں جلتے ہیں۔ اس موقع پر شہزادہ منوہر داستانوں کے دہرائے جانے والے مقبول نمونوں کے مطابق شہزادی کی تلاش میں نکلتا ہے۔ پرانی داستانوں میں ہیرو کے لیے مہماتی مصائب سے گزرنا لازم تھا۔ اسے سخت کوشی کا زمانہ کہہ سکتے ہیں۔ بہت سے ممکنہ حادثات اور مصائب سے گزر کر وہ ایک صحرائے آتشیں کو عبور کر کے آگے بڑھتا ہے اور ایک بار پھر داستانی روایت کے مطابق غیب سے مدد آتی ہے۔ ہر آفت اور مشکل میں انسانی سائیکی غیبی مدد کے ظہور کی منتظر رہتی تھی۔ چنانچہ ایک بزرگ کا ظہور ہوتا ہے۔ جو اسے آفات سے بچنے کے لیے ایک چکر دیتا ہے اور اگلی منزل کے لیے رہنمائی کرتا ہے۔ اگلی منزل ایک بہت بڑا باغ تھا۔ "باغ" علامتی طور پر انبساط کی علامت بن جاتا ہے۔ جہاں وہ ایک نازنین سے ملتا ہے۔ جسے ایک دیو نے قید کر رکھا ہے۔ دونوں کے درمیان مکالمہ ہوتا ہے اور معلوم ہوتا ہے کہ وہ نازنین چنپاوتی ہے اور مدمالتی کی گہری سہیلی ہے۔ یہاں ایک بار پھر پرانی طرز کو دہرایا جاتا ہے اور شہزادہ منوہر روایتی ہیرو بن کر ظالم دیو کو ہلاک کر دیتا ہے۔ اور چنپاوتی کے ساتھ کنچن نگر پہنچتا ہے جہاں چنپاوتی کا باپ سورمل راجہ ہے۔ وہاں منوہر کی بہت قدر و منزلت ہوتی ہے۔ اب چنپاوتی کی ماں رابطہ کا ذریعہ بنتی ہے۔ وہ مدمالتی کو اپنے محل میں بلا کر منوہر سے ملا دیتی ہے۔ جہاں دونوں دادِ عیش دیتے ہیں۔ چند دنوں بعد مدمالتی کی ماں دونوں کو عیش کے عالم میں دیکھتی ہے اور ناراض ہو کر مدمالتی کو ایک منتر پڑھ کر طوطی بنا دیتی ہے۔ کایا کلپ کے اس

عمل سے دونوں کے درمیان ہجر و فراق کا دوسرا دور شروع ہو جاتا ہے۔ طوطی اڑتے اڑتے شہزادہ چندر سین کے ہاتھ لگتی ہے جو اسے پیار کرنے لگتا ہے۔ طوطی کو ہر وقت غم والم میں غرق دیکھ کر وہ اس کا راز پوچھتا ہے طوطی غمِ الفت بیان کر دیتی ہے۔ داستان کے اس مقام سے اب دوسری مہم چندر سین شروع کرتا ہے اور مدمالتی کے دیس مہارس نگر میں جا پہنچتا ہے جہاں اس کے باپ کے محل میں پہنچ کر اس کا جادو اتارا جاتا ہے اور وہ دوبارہ شہزادی بن جاتی ہے۔ اس کا عشق اسے اب بھی دیوانہ بنائے رکھتا ہے۔ چندر سین شہزادہ منوہر کی تلاش میں نکلتا ہے۔ اور اس کے ماں باپ تک جا پہنچتا ہے اور ساری داستان سنا دیتا ہے۔ شہزادہ منوہر جنون کی حالت میں گم ہو گیا تھا اسے ڈھونڈا جاتا ہے اور مہارس نگر میں دونوں کی شادی ہو جاتی ہے۔ اور اس کے بعد چنپاوتی اور چندر سین بھی اس رشتہ میں منسلک ہو جاتے ہیں۔

"گلشنِ عشق" کے اس قصے کی یہ بات بہت دل چسپ ہے کہ شہزادہ منوہر اور شہزادی مدمالتی کے درمیان عشق محض حادثاتی طور پر پیدا ہوتا ہے۔ یہ ان کی چاہت کا نتیجہ نہیں ہے۔ اس عشق میں پریوں کا وسیلہ شامل ہے۔ دوسری بار وہ حادثاتی طور پر چنپاوتی سے ملتا ہے جو منوہر اور مدمالتی کے درمیان عشق کا رابطہ بحال کرتی ہے اور تیسری بار یہ چندر سین ہے جو گم گشتہ منوہر کو تلاش کر کے عشق کے پرانے رشتے کو نہ صرف بحال کراتا ہے بلکہ اسے امر کر دیتا ہے۔

مثنوی کا قصہ ایک فطری بہاؤ کی طرح رواں دواں نظر آتا ہے۔ اس میں قصے کے واقعات کی نشو و نما بھی ایک خود کار بہاؤ کی طرح جاری رہتی ہے۔ کہانی کہیں رُکتی، ڈولتی یا ڈگمگاتی نہیں۔ واقعات کڑی در کڑی بحسن و خوبی ایک دوسرے میں پیوست ہوتے چلے جاتے ہیں۔ اور ہر بار آگے بڑھ کر ایک نئے سلسلۂ واقعات سے منسلک ہو جانے کا عمل جاری رہتا ہے۔ اور یہ کسی اچھی مثنوی کی شناخت کا معیار بھی ہے۔ قاری کی دل چسپی برقرار رہنا، گزشتہ واقعات سے مسحور ہوتے ہوئے اگلے واقعات میں جذب ہونے کا منتظر رہنا۔ قاری کی تسخیر کا یہ فن نصرتی اچھی طرح سے جانتا ہے۔ اس نے بلا وجہ قصہ کو طول بھی نہیں دیا۔ جیسا کہ اس قسم کے قصوں میں عام طور پر طوالت کی گراں باری سے قاری بیزار نظر آتا ہے۔ اس نے منوہر و مدمالتی کی مروجہ داستان سے ہٹ کر چنپاوتی اور چندر سین کے کردار کا قصے میں اضافہ کیا ہے۔ مگر اسے کسی طور پر بھی اضافی نہیں کہہ سکتے۔ یہ دونوں کردار قصے کو نہ صرف متحرک کرتے ہیں بلکہ ان ہی کی بہ دولت قصہ میں ربط پیدا ہوتا ہے اور قصہ بالآخران کرداروں کے عمل سے انجام پذیر بھی ہوتا ہے۔ نصرتی اگر چاہتا تو شہزادے منوہر کی مہمات کو طول دے سکتا تھا۔ بیشتر مثنوی نگار ہیرو کو لامتناہی مہمات میں پھنسا کر قصے کو طویل کرتے رہتے تھے، لیکن نصرتی نے یہاں بھی مہماتی عمل کو حدِ توازن ہی میں رکھا ہے۔ اور ان تمام اوصاف کے باعث "گلشنِ عشق" ایک دل چسپ قصہ کی مثنوی بن جاتی ہے۔

عشق و رنگینی کی وہ دنیا جو بیجاپور میں شاہی اور گول کنڈہ میں محمد قلی قطب اور وجہی و غواصی میں موجود ہے، نصرتی کے ہاں نہیں ملتی۔ وہ ان کے مقابلے میں سادگی کی طرف مائل ہے۔ وہ وجہی کے جنس انگیز عشقیہ منظر تخلیق کرنے کی طرف بھی توجہ نہیں دیتا۔ نصرتی کے ہاں بیجاپور کی پر تعیش و پر نشاط محفلوں اور خوش باش و رنگین

زندگی کے اثرات کم کم نظر آتے ہیں۔ مدمالتی کا سراپا جو نصرتی نے بنایا ہے وہ زیادہ دل کش نہیں ہے۔ مروجہ روایتی تشبیہات سے سراپا میں رنگینی پیدا نہیں ہو سکی۔ چونکہ وہ مزاج کا رنگین ہے۔ اس لیے اس نے صرف روایت نبھانے کے لیے یہ کام کیا ہے۔ سراپا میں جب تک بدنی حساسیت کا مس نہ ہوگا وہ موثر نہ ہو سکے گا:

اچنبک چھبیلی صدف سی کرن — جمیں راز کے جس میں درّعدن
بھواں طاق دیپک کے سارے دسیں — دلاں چیرنے جفت آرے دسیں
سکندر کے درپن دونوں چک اہیں — دیکھن دل کوں دل عین عینک اہیں
لگیں کیوں نہ یو گوہراں بے نظیر — دھسیں ات بزرگی سوں سینے کوں چیر
سدنگ دھار کھنڈے کی ناسک نول — چنپے کی کلی زرد رو جس اگل
منور سرنگ گال خوش شان کے — مگر ہیں وہ صفحے زر افشان کے
ہوا ہے تل اس رخ پہ سہنے کوں جم — امیرِ حبش جیوں کہ شاہِ عجم
لبد تنگ یا قوت کا ہے ایاغ — دھرن ہار لالے سوں لالہ پہ داغ
دسن داب راکھیں ثوابت پہ آن — کہنا اس کوں کس دھات ہیریاں کی کان
سرنگ نرم و نازک زباں سار کی — نہیں کوئی بی پھنکڑی سو گل نار کی
بلوریں پیالے کی بے شک ذقن — گلا زعفراں پر صراحی نمن

یہاں حسن کی تشبیہوں اور تمثالوں کا ایک میلہ تو ضرور موجود ہے مگر حقیقت یہ ہے کہ ان کے پیچھے جذبے، احساس یا تخیل کی حرارت نہیں ہے۔ اس لیے یہ تشبیہیں اور تمثالیں ہمارے اندر جذبے اور احساس کا رنگ پیدا نہیں کر سکتی ہیں۔ حتیٰ کہ ہمارا احساسِ جمال بھی ایک معمولی سطح تک ہی ان سے متاثر ہو سکتا ہے۔ معلوم یہ ہوتا ہے کہ نصرتی جمالیات کی ان حسی کیفیات اور تصورات سے دور ہے کہ جن کے وجود سے دکن کے شعری دبستانوں میں رنگ و آہنگ کی تابانی، حسن کی فسوں سازی اور پر نشاط و رنگین مرقعوں کا جم غفیر نظر آتا تھا۔ اس اعتبار سے نصرتی کا مزاج دکن کی نشاطیہ روایت سے مختلف ہے۔ نصرتی نے جہاں شہزادہ اور شہزادی کا پہلا ملاپ دکھایا ہے وہاں بھی وہ بہت سنبھل سنبھل کے چلا ہے شائد وہ اخلاقی قیود کا حد درجہ اسیر تھا۔ اس نے منوہر اور مدمالتی کی شب عروسی کی جو منظر کشی کی ہے وہ استعارات کے بوجھ تلے دب کر رہ گئی ہے۔ اس طویل منظر کے دوران میں وہ صرف چند اشعار ایسے کہہ سکا ہے جو اس منظر کو جان دار بناتے ہیں ورنہ شب زفاف کو جس استعاراتی پیرائے میں بیان کیا ہے وہ حسی کیفیات سے عاری ہے جب کہ "قطب مشتری" میں شب زفاف کا منظر نامہ بھی استعاراتی ہی ہے مگر وہاں استعاروں کے اندر حسی کیفیات کا حرارت آمیز تاثر موجود ہے۔ جنسی اظہار کی کیفیات جو دکنی ادب میں اعلیٰ سطح پر ملتی ہیں نصرتی کے ہاں نہیں ہیں۔ شاید جنس کے بارے میں اس کا رویہ کچھ سرد سا ہے۔

مناظرِ فطرت کے بیان میں نصرتی کو کمال قدرت حاصل ہے۔ اُس نے جہاں جہاں بھی ایسے مناظر کی طرف رجوع کیا ہے وہاں نہایت جذب وانبساط سے مناظر کی تمثالیں بنائی ہیں۔ فطرت کے کھلے ہوئے سینے کو دیکھ

کر وہ رنگ و آہنگ کی ایک دنیا لفظوں میں آباد کر دیتا ہے۔ یہی وہ مقام ہے جہاں وہ اپنی تمثال سازی کا فن بھی دکھاتا ہے۔ "گلشن عشق" میں درویش کا باغ ہمارے سامنے کئی رنگ کی تمثالیں پیش کرتا ہے۔ نصرتی سب سے پہلے مرئی تمثالیں بناتا ہے۔ چمن میں پانی کے حوض یوں معلوم ہوتے ہیں جیسے ہرے طبق پرے سے لبریز پیالے — اور چمن میں درختوں کی جانب پانی نہیں بہہ رہا تھا بلکہ جامِ شراب لبریز ہو کر بہنے لگا تھا اور اسی شراب کی مستی سے چمن کے پیڑ مدہوش ہو کر جھوم رہے تھے۔ کنول کی سہانی کلیاں دیکھ کر لگتا تھا کہ چینی کے شیشوں میں رنگین شراب بھری ہو۔ باغ کی زمین خوب صورت پیالیوں سے بھری تھی:

سہیں حوض پُر ہر چمن میں ہرے — طبق سبز میں جام جیوں مے بھرے
بہتا تھا نہ چمناں میں چو گرد آب — وہ لبریز تھا جام تے تس شراب
وہی ہو ہر یک رُکھ کے تن میں اثر — مستی ہو کے جھلتے اتھے ات بے خبر
سہاویں کلیاں یوں کنول کیاں سرنگ — کو پیاں چین کیاں مے بھریاں رنگ رنگ
پیالیاں سوں خوش چپٹی جابجا — رکھے بزم مئے بھر ہو ساقی صبا

یہاں پہنچ کر مرئی تمثالیں یک دم سمعی تمثالوں میں بدلتی ہیں اور ہوا پتوں کے دف پر نغمہ سرا ہوتی ہے۔ اور کوئلوں کی تانیں اڑنے لگتی ہیں:

ہو مطرب پون برگ کا دف بجائے — پپیہا و کوئل نول تان اوچائے
سو سرخاں دیویں کھینچ سرخوش گلا — کریں کوک کوکے دلاں مبتلا
خوش آواز کنجشک مل چھپ سوں سب — کلیاں کے بندھے زنگ ہر رُکھ کوں تب

مرئی اور سمعی تمثالوں کے بعد منظر نامہ پھر بدلتا ہے اور اب ہمارے سامنے منظر میں حرکت پیدا ہوتی ہے:

لگیں ناچنے مور ہو بے خبر — کریں حال لوٹن نکل رقص پر
ہوا دھر کبوتر کو لاٹیاں میں آئے — پراں جوڑتا تالیاں سوں دستک بجائے
ادک فاختیاں کے دلاں ہو کے چاک — اُچاویں ہر یک دم وحدت کی ہاک

نصرتی جب شہزادے منوہر کے لیے بننے والے نئے باغ کی تعمیر کا نقشہ کھینچتا ہے تو اٹھارھویں صدی میں لکھی جانے والی مثنوی "سحر البیان" کا یہ منظر فوراً نظروں کے سامنے پھرنے لگتا ہے۔

ع دیا شہ نے ترتیب اک خانہ باغ

یہی کیفیت مدمالتی کے محل کی ہے اور اسی قسم کا منظر نامہ "باغ فرح بخش" کا ہے۔ جہاں منوہر اور مدمالتی کا دوسری بار وصل ہوتا ہے۔

بیجاپوری دبستان کے اسلوب شعر پر عام طور سے قدامت پسندی کا گہرا اثر دکھایا جاتا ہے۔ اور یہ بات اپنے طور پر حقیقت پر مبنی بھی ہے۔ بیجاپوری شعرا کے ہاں اسلوب میں تبدیلیوں کا عمل بہت سست رہتا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ فارسی کی شعری لغت بڑی سست روی سے بیجاپوری زبان میں سرایت کرتی رہی ہے۔ اس کی وجہ مقامی زبانوں سے محبت بھی ہے اور قربت بھی ــــ اور ان کا غلبہ بھی ــــ بیجاپوری دبستان شاعری میں فارسی شعری روایت کے اثرات اگر ہوئے بھی تو وہ گول کنڈہ کے توسط سے ــــ داخلی طور پر بیجاپور کا اسلوب شدت سے مقامی رنگوں کی طرف مائل رہا۔

بیجاپوری دبستان میں نصرتی آخری بڑا شاعر ہے کہ جس نے اس مقامی اسلوب کی قدامت پسندی کی جگہ واضح طور پر فارسی شعری لغت کا استعمال کر کے زبان کے دبے دبے اسلوب کو یک دم ایک وسیع شعری فضا میں سانس لینے کا موقع دیا۔ فارسی کی شعری لغت اس کی شاعری کی داخلی بنت میں بالکل فطری طور پر کار فرما ملتی ہے۔ مقامی اور فارسی لغات کے امتزاج سے اس نے دکنی اسلوب کو نہ صرف وسعت دی بلکہ اسے اعلیٰ تخلیقی عمل کی شکل عطا کی۔ شائد بیجاپوری دبستان میں فارسی لغت کو وسعت دینے میں کچھ جھجک تھی۔ نصرتی کی دلیرانہ تخلیقی کاوشوں کے سبب یہ جھجک بھی جاتی رہی۔

نصرتی کے ہاں مقامی شعری اسلوب اور فارسی لغت کی امتزاجی شکلیں دیکھنے کے لیے "گلشن عشق" دیکھیے۔ جہاں دونوں اسالیب کا استعمال ایک فطری تخلیقی بہاؤ کی شکل میں ملتا ہے اس میں مقامی شعری روایت بھی ہے اور اسلوب کی ایک نئی روایت کی شہادت بھی ملتی ہے۔ اور یہی شعری روایت نصرتی کے بعد دکنی شعرا میں مزید تبدیلیوں کے عمل سے گزرتی ہے:

فرح بخش یک سبز تر باغ تھا ــــ فلک کوں ہر اک پھول جس داغ تھا
سٹیں عکس سوتس منور چمن ــــ ستارے بھریا ہو ہریا یو گگن
بنفشہ دھڑی لالہ لعل بتاں ــــ سرنگ گال جیسے گلِ ارغواں
مدن مد اثر کے مدن بان جام ــــ نین مد مستیاں کی سو نرگس تمام
اچھے جعد خوباں پہ ریحاں گراں ــــ لیا پیچ خوش پنجۂ دلبراں

عروسی محل سرخ دیتا ہے زیب ــــ کیے ہیں سو آرائش دل فریب
لگا جابجا نورتن شب چراغ ــــ دیے ہیں سو افلاک کے تن پہ داغ
ستوں، سقف و دیوار و پردیاں کو سب ــــ رنگ آمیز سہتے تماشاں عجب

یہ بات قابل ذکر ہے کہ گول کنڈہ کے مقابلے میں بیجاپور میں رزم نامے زیادہ لکھے گئے جیسے شوقی، رستمی اور نصرتی کے رزم نامے مشہور ہوئے ــــ نصرتی کا بنیادی کام رزم نامہ ہی میں ہے۔ اکبر کے زمانے ہی سے یہ ظاہر ہو گیا تھا کہ مغل بادشاہ دکن پر نظریں جمائے بیٹھے ہیں۔ اکبر کے زمانے میں مغلوں کا پہلا سفارت کار عین الملک شیرازی

۷۶-۱۵۷۵ء/ ۹۸۳ھ میں بیجاپور پہنچا تھا۔ اس نے علی عادل شاہ اول کو شمالی ہند میں اکبر کی طاقت سے مرعوب کیا اور سفارتی رابطہ قائم کرنے کے لیے کہا۔[۲۸] ۱۵۹۰ء میں اکبر نے گول کنڈہ، بیجاپور، خاندیش اور احمد نگر کو اپنی حاکمیت اعلیٰ تسلیم کروانے کے لیے سفیر ارسال کیے مگر دکنی ریاستوں نے اکبر کے اقتدار اعلیٰ کا دعویٰ تسلیم نہ کیا۔ چناں چہ اکبر نے شہزادہ دانیال کی سرکردگی میں دکن کی طرف لشکر کشی کا حکم دیا۔[۲۹] اس کے بعد جہانگیر کے عہد سے اورنگ زیب کے دور تک دکن مغلوں کی عسکری سرگرمیوں کا نشانہ بنا رہا۔ ان عسکری سرگرمیوں کے باعث دکنی ریاستوں میں جنگی سماں پیدا ہو گیا تھا۔ آئے دن کے حملوں نے ہمہ وقت جنگ کی فضا پیدا کر دی تھی۔ چنانچہ بیجاپور کے رزم نامے اسی پس منظر میں لکھے گئے ہیں۔ رزم ناموں میں سب سے اہم اور برتر نام نصرتی کا ہے۔

اکبری دور میں مغل عساکر کی دکن کی طرف پیش قدمی کے بعد جہانگیر اور شاہجہاں کے دور میں فتوحات کا سلسلہ جاری رہا۔ خاندیش اور برار کے بعد احمد نگر پر فوج کشی کی گئی۔ مغل عساکر کو یہاں چاند بی بی جیسی دلیر خاتون کا سامنا کرنا پڑا جس نے مغل افواج کے اعلیٰ ترین جرنیلوں کو ناک چنے چبوا دیے تھے۔ مگر ۱۶۰۰ء/۱۰۰۸ھ میں قلعہ احمد نگر فتح ہو گیا[۳۰] اور وہ فوجی سیلاب جسے چاند بی بی کی لافانی شجاعت اور عسکری رہنمائی نے روکا ہوا تھا۔ جنوب کی طرف بہہ نکلا اور بیجاپور کے در و دیوار سے جا ٹکرایا۔ بیجاپور فوجی استحکام اور قوت کے اعتبار سے بہت مضبوط ریاست تھی۔ اس لیے تادیر مغلوں کے عسکری طوفان کا مقابلہ کرتی رہی۔

نصرتی کا بچپن اور عنوانِ شباب کا زمانہ محمد عادل شاہ کے دور سے تعلق رکھتا ہے۔ اور اس کی جوانی اور بڑھاپا علی عادل شاہ ثانی اور سکندر عادل شاہ (۱۶۸۶-۱۶۷۲ء) کے دور میں بسر ہوا۔ یہ وہ دور ہے جب مغلیہ سلطنت دکن میں پوری طرح توجہ مرکوز کر کے اپنے ناتمام سیاسی اور فوجی عزائم کو پورا کرنے کے لیے تلی بیٹھی تھی ــــ طویل عرصہ کی فوجی مہمات اور سیاسی کوششوں سے رفتہ رفتہ مغل شہنشاہی کے قدم سرزمین دکن میں جم گئے تھے۔ احمد نگر (۱۶۰۰ء) اور اسیر گڑھ (۱۶۰۱ء) کے قلعوں کی فتح کے بعد جنوب کی طرف جانے والے راستے فتح کی نوید دے رہے تھے۔ مگر اس کے باوجود ابھی تک حتمی برتری کا فیصلہ نہ ہو سکا تھا۔ مگر ۱۶۳۶ء میں اس کا بھی فیصلہ ہو گیا۔ جب شاہجہانی عساکر کے نہایت شدید حملوں سے بیجاپور کو شکست ہو گئی اور دکن میں طاقت کا توازن بدل گیا۔ بیجاپور نے بادل ناخواستہ مغلوں کی برتری تسلیم کر لی اور نقد و پیش کش شہنشاہ کو ادا کیا۔[۳۱] اس معاہدے سے اگرچہ بیجاپور کو ہزیمت ہوئی مگر عادل شاہ نے اس کے بعد تقریباً بیس برس کا زمانہ خاموشی کے ساتھ ملکی حالات کو بہتر بنانے اور دفاع کی تیاریوں میں بسر کیا۔ جس کا بعد میں خاطر خواہ فائدہ ہوا۔

حقیقت یہ تھی کہ دکنی ریاستیں دل سے مغلوں کی برتری اور تفوق کو قبول نہ کرتی تھیں۔ جب مغل عساکر کا زور بڑھتا تو صلح ہو جاتی اور نذر و پیش کش کے وعدے بھی کر لیے جاتے مگر عملی طور پر عمل بہت کم ہوتا تھا۔ مغل شہنشاہ بھی وقفوں کے بعد ان ریاستوں پر فوج کشی کرتے تھے۔ دلی سے بہت دور دکن کے میدانوں اور گھاٹیوں میں شب و روز مغلیہ افواج کے حملے ہوتے رہتے تھے اور فتح و شکست کے سلسلے مسلسل جاری رہتے تھے۔ ہزاروں سپاہی مر جاتے تھے۔ آبادیاں ویرانوں میں بدل جاتی تھیں۔ قحط سالی کے باعث انسان مردہ جانور کھانے پر

مجبور ہو جاتے تھے۔ دکنی ریاستیں مغل عساکر کو پانی، رسد اور چارے سے محروم کرنے کے لیے سب کچھ تباہ کر دیتی تھیں۔ "منتخب اللباب" کے صفحات میں ان تباہ کاریوں کے نقشے آج بھی دیکھے جا سکتے ہیں۔[۳۲]

نصرتی نے اپنے بچپن سے اپنی موت ۱۶۷۴ء-۱۰۸۵ھ تک مسلسل جنگ و جدل کے مناظر دیکھے۔ اس نے بارہا دیکھا کہ مغل عساکر نے بیجاپور کا محاصرہ کر لیا ہے اور اس نے بارہا یہ بھی دیکھا کہ بیجاپور کی افواج نے کس حوصلے، شجاعت اور حکمت عملی سے شاہی افواج کو شکست دے دی ہے۔

یہ وہ پس منظر ہے جو نصرتی کو رزم ناموں کی طرف کھینچ کر لے گیا۔ اور وہ اردو کے قدیم دور کا سب سے بڑا رزمیہ نگار بن گیا۔

ایپک (Epic) میں کہانی ہوتی ہے جس میں فرضی مہمات، شجاعت، سفر اور دلیری کے واقعات ہوتے ہیں۔ مگر "رزم نامہ" تو کسی رزم کی تاریخ کی بنیاد پر لکھا جاتا ہے۔ اس میں تاریخی حقائق کے قریب رہ کر شعری کمالات دکھائے جاتے ہیں۔

نصرتی کا "علی نامہ" ایک خالص رزمیہ نظم ہے۔ اور اس رزمیہ کی بنیاد ٹھوس تاریخی واقعات و حقائق اور کرداروں پر مشتمل ہے۔ "علی نامہ" کے واقعات پرعظمت ہیں۔ قدم قدم پر شجاعت کی مثالیں ملتی ہیں۔ ہر ہر لمحہ جان خطرات میں نظر آتی ہے ــــ دکن کے شدید پرخطر وسیع میدان، پہاڑ، گھاٹیاں اور دریا ملتے ہیں جہاں بڑے بڑے جنگجو دہل جاتے ہیں۔

"علی نامہ" میں جو رزم گاہ نظر آتی ہے اس میں ایک طرف علی عادل شاہ صف آرا ہے جس کے سامنے دکن میں مرہٹوں کی ابھرتی ہوئی طاقت سیواجی کی قیادت میں کھڑی ہے۔ بہت سی جنگوں میں سیواجی سے شدید مقابلوں کے حالات ملتے ہیں۔ پھر اس رزم گاہ میں شمال کی بڑی طاقت مغل حکومت کی سپاہ دکن کو روندنے کے لیے آگے بڑھتی ہے۔ خاندیش اور احمد نگر کی تسخیر کے بعد اب مغل عساکر کی چاپ بیجاپور کی فصیلوں تک سنائی دیتی ہے۔ مغلوں سے لڑائیوں میں بیجاپور کی فوج نہ صرف اپنا دفاع کرتی ہے بلکہ مغل سپاہ کو کئی جنگوں میں شکست فاش بھی دیتی ہے۔ نصرتی نے علی عادل شاہ کے دور حکومت کے ابتدائی نو برس یعنی ۱۶۵۶-۱۶۶۵ء تک کے واقعات منظوم کیے ہیں۔

دکن کی ادبی تاریخ میں نصرتی کو جو چیز ایک اعلیٰ ادبی مقام عطا کرتی ہے وہ رزمیہ نگاری ہے۔ حقیقت یہ ہے کہ اُس کی طبیعت رزم نامے سے گہری مناسبت رکھتی تھی۔ حسن و عشق کی واردات بیان کرنے میں وہ اپنے معاصرین یا متقدمین پر تفوق حاصل نہیں کر سکا۔ وہ اپنی ساری استادی کے باوجود عشقیہ کیفیات میں حسی تاثر اور جذباتی عمق کی اعلیٰ سطح پیدا نہ کر سکا۔ اس کی شاعری کی عشقیہ کیفیات اکتسابی نظر آتی ہیں۔ مگر جب وہ رزمیہ لکھتا ہے تو اس کا اصل جوہر سامنے آتا ہے۔ نصرتی بڑے منظروں اور بڑے واقعات کا شاعر تھا۔ اور وہ بذاتِ خود ان رزمیوں کا شاہد بھی تھا۔ اس لیے اس کی ذاتی شرکت اور اس کے مشاہدے سے "علی نامہ" کے رزمیہ میں مزید قوت پیدا ہوتی ہے۔ اس نے بیجاپور اور سیواجی و مغلوں کے درمیان ہونے والے محاربات کو صرف اپنے متخیلہ کی قوت سے نہیں

دیکھا ہے بلکہ وہ ان محاربات میں شامل رہا ہے۔

رزم نامہ کے لیے ایک پرزور متخیلہ اور ایک پر عظمت شعری لغت کی ضرورت ہوتی ہے۔ یہ دونوں باتیں نصرتی کے ہاں نقطۂ عروج پر ملتی ہیں۔ اس نے رزمیہ تمثالوں کے ذریعے میدانِ کارزار کی عسکری حسیت بیدار کرنے میں پوری مہارت سے کام لیا ہے۔ گھوڑوں کی ٹاپوں اور جنگی دماموں کے بلند آہنگ شور سے جنگ کی شدت کا منظر نامہ بن جاتا ہے:

ادکہ کرہ ٹاپاں تے دھرتی ہڈر
ٹپکنے لگے ڈونگراں جیوں کنکر
گھوڑوں کے ٹاپوں سے زمین میں ایسا تہلکہ مچا
کہ چٹانیں کنکروں کی طرح ٹپکنے لگیں

دمامے کریں بادلاں کو ندا
جواباں میں اترے فلک دھر صدا
دمامے بادلوں کو آواز دے رہے تھے
جن کے جواب میں آسمان سے صدائیں آرہی تھیں

گگن دھمدھمیاں کن دسے بے شکوہ
بچے ہوں دسیں ان کے گوداں میں کوہ
آسمان دمدموں کے آگے بے شکوہ نظر آتا تھا
پہاڑ ان کی گود میں بچے معلوم ہوتے تھے

نصرتی رزمیہ تمثالوں میں میدانِ جنگ کا جوش و خروش پیدا کرنے کے لیے لفظوں کے صوتی آہنگ سے بھی کام لیتا ہے۔ "علی نامہ" میں شروع سے آخر تک رزم کے صوتی آہنگ کی جھنکار اس کی شعری لغت سے نمودار ہوتی رہتی ہے۔ آج اگرچہ اس کی زبان بہت پرانی ہو چکی ہے۔ ہمارے لیے اِسے روانی سے پڑھنا بھی دشوار نظر آتا ہے۔ اس لیے ہم لفظوں کی قدامت کے سبب ان کے زیر و بم سے پیدا ہونے والی صوتی جھنکار کو اچھی طرح محسوس نہیں کر سکتے۔ مگر نصرتی کا عہد جو اس شعری لغت سے مانوس تھا' اس کے صوتی آہنگ سے یہ خوبی محظوظ ہوتا تھا۔ "علی نامہ" کے صوتی آہنگ میں ایک مسلسل پھیلاؤ کی کیفیت ملتی ہے۔ یہ اسی طرح سے ہے کہ جیسے کوئی راگ اپنی ابتدائی منزلوں سے گزرتا ہوا پھیلتا جاتا ہے۔ "علی نامہ" کے اس صوتی آہنگ میں ایک فطری پھیلاؤ کا احساس ہوتا ہے۔ جہاں شاعر تمثال در تمثال مناظر کی ایک دنیا تخلیق کرتا جاتا ہے۔ اس میں ایک طرف جہاں تمثالوں کے

ذریعے مرئی تصویریں ہمارے ذہن میں اترتی چلی جاتی ہیں وہاں ان تصویروں میں نامیاتی طور پر موجود صوتی آہنگ جذبے اور احساس کی سطح پر زیروبم پیدا کرنے کا فریضہ سرانجام دیتا ہے۔ لہٰذا ہم ایک طرف اگر کسی منظر سے متاثر ہوتے ہیں تو اس کے ساتھ اس منظر کا تاثر صوتی آہنگ کی صورت میں متشکل ہوتا جاتا ہے۔ نصرتی کی شعری ذہانت اس بات میں بھی ہے کہ اس نے نہایت چابک دستی سے "علی نامہ" کے لیے ایک رزمیہ صوتی بحر منتخب کی ہے۔ اس بحر کے آہنگ میں ایک مسلسل ابھار کی کیفیت بھی موجود رہتی ہے اور یہ کیفیت جوش و خروش کی مظہر بن جاتی ہے۔ نصرتی کے ان اشعار سے یہ بات واضح ہو سکتی ہے:

کھناکھن تے کھڑکاں کے یوں شور اٹھیا
جو تن میں پہاڑاں کے لرزہ چھوٹیا
تلواروں کی کھناکھن سے وہ شور اٹھا
کہ پہاڑوں کے تن بدن میں لرزہ پیدا ہوگیا

سلاحاں میں کھڑکاں جو دھننے لگے
اگن ہور رگت مل برسنے لگے
تلواریں جو اسلحہ میں گھسنے لگیں
تو آگ اور خون مل کر برسنے لگے

بھریا نس کا کھڑکاں کی چنگیاں تے روپ
ہوا نرم چندنا سو سب گرم دھوپ
تلواروں کی چنگاریوں سے رات کا روپ ہی کچھ اور ہوگیا
اور نرم نرم چاندنی گرم دھوپ ہوگئی

ہوا پر شراریاں کا ات کھیل تھا
اوڑے لہو سوتس آگ پر تیل تھا
ہوا پر شراروں کا تماشا نظر آتا تھا
اور لہو جو اڑ رہا تھا گویا آگ پر تیل کا کام دے رہا تھا

بیجاپور کے دیگر شعرا میں ملک خوشنود، کمال خاں رستمی، شاہی، ہاشمی اور بحری کے نام بھی قابل ذکر ہیں۔ یہ شاعر بیجاپور کی شعری روایت کو فروغ دینے میں برابر مصروف تھے۔ ان کی تخلیقات سے اس سرزمین کے

ادب کو مزید پھلنے پھولنے کا موقع ملا تھا۔ ان میں سے ہر شاعر ایک جداگانہ خصوصیت کا حامل تھا۔ ملک خوشنود اور رستمی کو ان کے شعری ترجموں کی وجہ سے شہرت نصیب ہوئی۔ ان دونوں شاعروں کے دکنی زبان میں ترجمے سے زبان مزید مالا مال ہوئی تھی۔ ملک خوشنود گول کنڈہ کا تربیت یافتہ غلام تھا۔ بیجاپور کے سلطان محمد عادل شاہ (۱۶۵۶ء۔۱۶۲۷ء) کی شادی جب گول کنڈہ کی شہزادی خدیجہ سلطان سے ہوئی تو وہ شہزادی کے جہیز میں بیجاپور بھیجا گیا تھا۔ بعد میں اپنی خداداد صلاحیتوں کی بنا پر وہ محمد عادل شاہ اور خدیجہ سلطان کا منظورِ نظر ہو گیا تھا۔ اس کا کارنامۂ خاص امیر خسرو کی مثنوی "ہشت بہشت" کا "جنت سنگات" کے نام سے ترجمہ ہے۔ یہ ترجمہ محمد عادل شاہ کے حکم پر کیا گیا تھا۔ "جنت سنگات" کا ترجمہ ۱۶۴۶ء۔۱۰۵۶ھ میں مکمل ہوا تھا۔ یہ وہ زمانہ ہے جب بیجاپوری اسلوب کے اندر داخلی طور پر تبدیلی واقع ہو رہی تھی اور خارجی طور پر یہاں مغلوں کی تہذیب و ثقافت اور فارسی زبان کے اثرات تیزی سے پھیل رہے تھے۔ ملک خوشنود کے ترجمہ میں یہ تبدیلی واضح طور پر دیکھی جاسکتی ہے۔ اب بیجاپور کا ادق اسلوب سنسکرت اور مقامی وجود سے بلند ہو کر فارسی کی شعری لغت کا تجربہ کر رہا تھا۔ خوشنود کا یہ اسلوب سادگی، سلاست اور روانی کی طرف سفر کرنے لگا۔ بیجاپور کے روایتی اسلوب کو لے کر "جنت سنگات" کا اسلوب نسبتاً نکھرتا ہوا نظر آتا ہے۔

اسی دور کا ایک اور شاعر کمال خان رستمی ہے۔ جسے اردو کی سب سے طویل رزمیہ مثنوی ترجمہ کرنے کا اعزاز حاصل ہے۔ اس کی مثنوی "خاور نامہ" ابن حسام کے "خاور نامہ" کا دکنی ترجمہ ہے۔ یہ ترجمہ ۱۶۴۸ء۔۱۰۵۹ھ میں ہوا تھا۔ ملک خوشنود کی مثنوی "جنت سنگات" اور رستمی کے "خاور نامہ" کے اسلوب میں مماثلت ملتی ہے۔ دونوں شاعر اپنے عہد کے حوالے سے سادگی کی طرف مائل ہو رہے تھے۔ فارسی زبان کے اثرات سے ان کے ترجمے دل کش ہو رہے تھے۔ "خاور نامہ" ایک طویل مثنوی ہے۔ رستمی نے اس مثنوی میں قدرتِ کلام اور شعری لغت کے ذخیرے کا بھرپور اظہار کیا ہے۔ اس کا سب سے بڑا کمال بہت طویل مثنوی کا ترجمہ ہی نہیں ہے بلکہ اس کا ایک کمال یہ بھی ہے کہ اس کے ترجمہ نے بیجاپوری اسلوب کو ایک آسان اور سلیس اسلوب کا رستہ دکھایا اور ترجمے کا اتنا بڑا کام کر کے یہ ثابت کیا کہ یہ نیا اسلوب نئے دور کی ادبی رہبری کا فریضہ سرانجام دے سکتا ہے۔

علی عادل شاہ ثانی شاہی بھی بیجاپوری ادبی روایت کا ایک اہم رکن ہے۔ ابراہیم عادل کی "کتاب نورس" اور علی عادل شاہ ثانی کی کلیات کو دیکھ کر یہ اندازہ کیا جاسکتا ہے کہ بیجاپوری روایت پر گول کنڈہ کی نسبت مقامی روایت کا غلبہ زیادہ ہے۔ کلیات شاہی کے ہندی کلام کا مواد یا اس کے مضامین محمد قلی قطب شاہ کی غزلیات سے گہری مماثلت رکھتے ہیں۔ مگر فرق یہ ہے کہ شاہی نے یہ باتیں "ہندی" میں کہی ہیں جب کہ محمد قلی قطب شاہ نے دکنی میں ـــــ مقامی روایت کا لسانی اور تہذیبی اثر محمد قلی قطب پر بھی غالب ہے مگر اس کا کلام دکنی ہونے کے باوصف ابلاغ رکھتا ہے چاہے یہ مغلق ہی کیوں نہ ہو۔

یوں لگتا ہے کہ محمد قلی قطب شاہ اور علی عادل شاہ ثانی ایک جیسے نشاطیہ طرزِ حساس کے شاعر ہیں۔ اور ان کے لیے زندگی کے معنی مسرت و انبساط اور لطف و سرشاری کے مترادف ہیں۔ ان کے عشقیہ جذبات میں دکنی

عشاق کا دل دھڑکتا ہے۔ اس میں تکلف، ناز و ادا اور اعلیٰ ترین نفاستوں کے ذکر کی جگہ ہندی مرد اور ہندی عورت کی جوانی، چاہت اور جذبہ نظر آتا ہے۔ اس 'ہندی کلام' سے ابھرنے والی عورت کے نقوش، رنگ اور سنگھار سے دکنی عورتوں کا سراپا ابھرتا ہے۔ شاہی کی ایک نظم "ایک محبوبہ" میں سجی سجائی، سونے کے زیوروں سے آراستہ دکنی عورت کا سراپا دیکھیے:

سونے کی صراحی سونے کا ہے جام
سونا گھول پیتی ہے بھر بھر مدام
چندر مک سکی کے ادھک پیار کا
سونے کا ہے سیس پھول سرج سار کا
سونے کیاں کلیاں کر کرن میں بھری
سونے کی زنجیری گلے میں دھری
سنا ہے سکی کا سونے سار کا
سونا ہور موتی گلے ہار کا
سونے کا زرینا سونے کا ہے انگ
سونے کا ہے ٹیکا سونے کی ہے مانگ
سودہن جب سنوارے ہے پیجن کانگ
سونا آسرن لگ دھر یا سیس پگ
کرم تج پہ شاہی کا دستا ہے آج
سونا کا آنچل اوت کرتی ہے لاج

پیار و محبت کی اس شاعری کی روایت قدیم ہندوستانی شاعری سے ملتی ہے۔ شاہی کی آواز میں چنڈی داس، ودیاپتی اور دوسرے شعرا کی بازگشت برابر سنائی دیتی ہے۔ اس بازگشت میں ہندوستانی عشق کا ایک اجتماعی تجربہ موجود ہے۔

بیجاپور کی تباہی ۱۶۸۶ء میں مغلوں کے ہاتھوں سے ہوئی۔ یہ تباہی ان سیاسی اور جنگی مہمات کا نتیجہ تھی جس کا آغاز اکبر اعظم کے دور میں ۷۶-۱۵۷۵ء سے اس وقت ہوا تھا جب اکبر نے علی عادل شاہ کے دربار میں اپنے سفیر عین الملک شیرازی کو بھیجا تھا۔ عین الملک نے عادل شاہ کو اکبر کی دوستی اور التفات و عنایات کے حصول کے لیے آمادہ کیا تھا۔ یہ وہ دور تھا جب اکبر شمالی ہند کو مستحکم کرنے میں بے حد مصروف تھا۔ آئندہ برسوں میں پورا شمالی ہندوستان گرفت میں لے کر اب وہ دکن کی طرف متوجہ ہو رہا تھا۔ ۱۵۹۰ء تک شمالی ہند میں اس کی سیاسی حکمت عملی پوری طرح کام یاب ہو چکی تھی۔ چنانچہ ۱۵۹۱ء میں اس نے بیجاپور اور دیگر دکنی ریاستوں میں اپنے سفارت کار بھیجے جو ان ریاستوں سے ہندوستان میں اکبر کی حاکمیت اعلیٰ قبول کروانا چاہتے تھے۔ مگر دکنی ریاستیں اکبر کی حاکمیت

اعلیٰ کو تسلیم کرنے کے لیے تیار نہ تھیں۔ اکبر اعظم ۱۵۹۳ء میں دکن سے واپس لوٹ کر آنے والے سفارت کاروں کی بات چیت سن کر غضب ناک ہوا اور ان علاقوں پر جنگی مہمات کی تیاری کا فرمان جاری کر دیا۔ ۱۵۹۷ء میں خانِ خاناں کی سرکردگی میں ریاست احمد نگر پر چڑھائی کر دی گئی۔ بعد ازاں احمد نگر فتح ہو کر مغلیہ سلطنت کا حصہ بن گیا۔ ۱۶۱۵ء میں بیجاپور کے بادشاہ ابراہیم عادل شاہ نے جہانگیر کو تحائف بھیج کر اپنی وفاداری کا یقین دلایا۔ مغلوں کی فوجی مہمات کا نتیجہ خیز زمانہ ۱۶۳۶ء کا ہے جب ریاست بیجاپور نے مغل شہنشاہ کے حضور ہر سال "پیش کش" بھیجنے کا باقاعدہ طور پر دستاویزی معاہدہ کیا۔[۳۳] ۱۶۵۷ء میں شاہجہاں کے حکم پر شہزادہ اورنگ زیب نے بیجاپور پر زبردست حملوں کا سلسلہ شروع کیا۔ بیجاپور کے طویل محاصرے میں اورنگ زیب نے کامیابیاں حاصل کیں مگر دلی سے شہنشاہ کا حکم ملنے پر جنگ بندی کا اعلان کر دیا۔ اورنگ زیب نے بادشاہ بننے کے بعد بیجاپور کے خلاف جنگی کاروائیاں جاری رکھیں اور بالآخر ۱۳۔ ستمبر ۱۶۸۶ء کو ریاست کے والی سکندر عادل شاہ نے ہتھیار ڈال دیے اور عالمگیر کے حضور میں شہر کی چابیاں پیش کر دیں۔[۳۴]

تقریباً پون صدی کی طویل کشمکش اور تھکا دینے والی جنگ آزمائی کے بعد کہیں بیجاپور کی چابیاں مغلوں کو مل سکی تھیں۔ طویل محاصروں، جنگوں اور ناقابل بیان کشت و خون کے بعد بیجاپور کی مجموعی حالت بگڑ گئی تھی۔ زرعی نظام تباہ و برباد ہو کر رہ گیا۔ تجارت اور صنعت کو سخت نقصان پہنچا۔ علماء، فضلا اور اہل ہنر کی جمی جمائی محفلیں اجڑ گئیں۔ ان لوگوں کی خاطر داری کا زمانہ گزر گیا۔ اب شمال سے دکن آنے والے لوگوں کے لیے 'دکنی' زبان پس ماندگی کا نمونہ بن گئی تھی۔

سلطنت بیجاپور کی ابتداء ۱۴۹۰ء-۸۹۵ھ میں یوسف عادل خان سے ہوئی تھی۔ اس کی انتہا سکندر عادل شاہ پہ ہوئی کہ جس کے دور میں ۱۶۸۶ء میں بیجاپور کا سقوط ہوا۔ بیجاپور کے سقوط سے بارہ سال پیشتر نصرتی ۱۶۷۴ء میں وفات پاتا ہے۔ اور اس کے ساتھ ہی دبستان بیجاپور کا ادبی سقوط واقع ہو جاتا ہے۔ ابراہیم عادل شاہ (ثانی) کے عہد (۱۶۲۷-۱۵۸۰ء) سے بننے والی ادبی روایت کہ جس کا آغاز "ابراہیم نامہ" عبدل سے ۱۶۳۰ء میں ہوا تھا، اب تکمیل کی منزلیں طے کر کے نصرتی کی شکل میں اپنا آخری شاہ کار بناتی ہے اور اس کے ساتھ ہی ۱۶۷۴ء میں اختتام پذیر بھی ہو جاتی ہے۔ بیجاپور کا سیاسی ڈراپ سین اورنگ زیب کے ہاتھوں ۱۶۸۶ء میں ہوتا ہے اور ادبی ڈراپ سین نصرتی کی موت سے ۱۶۷۴ء میں واقع ہو جاتا ہے۔ بیجاپور کا سیاسی اور ادبی سقوط تقریباً ساتھ ساتھ ہی ظہور پذیر ہوتا ہے۔ اور اس کے ساتھ ہی بیجاپوری دبستان کا خاتمہ عمل میں آجاتا ہے۔

مغلوں نے بیجاپور پر صرف سیاسی اور فوجی تفوق اور غلبہ ہی حاصل نہ کیا تھا وہ نہایت تیزی سے تہذیبی طور پر بھی غالب آگئے تھے۔ بہمنی عہد کی تہذیبی روایات عادل شاہی سلطنت میں منتقل ہوئی تھیں۔ اور تہذیبی و ادبی اعتبار سے نصرتی ان روایات کا نمائندہ تھا۔ اس کی شاعری ان ادوار کی تہذیب' ثقافت' ادب اور لسانی تبدیلیوں کی شاہد ہے۔ در حقیقت اس کی ادبی شخصیت میں یہ ادوار بہ حسن و کمال مجتمع ہو گئے تھے۔ قدیم اردو ادب کی تاریخ اس بات کو کبھی نہیں بھول سکتی کہ عادل شاہی عہد کا ادبی شعور پوری شان کے ساتھ آخری بار نصرتی کی شاعری میں بولا

تھا۔ "گلشن عشق"، "علی نامہ"، "تاریخ سکندری" اور غزلیات کو اس شعور کی آخری نمائندہ نشانیاں کہہ سکتے ہیں۔
نصرتی دکنی روایت کا نقطۂ کمال تھا۔ اپنے فنی کمالات سے وہ دکنی شعری روایت کو اپنے دور کی آخری بلندیوں تک لے گیا تھا۔ یہ کہنا بالکل درست ہے کہ اس پر دکنی زبان کی قدرت الفاظ کی اور روانی ختم ہو جاتی ہے۔ وہ اس میدان کا آخری بڑا شاعر تھا۔[۳۵]

یہ تاریخ کی ستم ظریفی تھی کہ ۱۶۸۶ء میں بیجاپور پر مغلوں کے قبضے کے بعد یہاں کی ادبی اور لسانی روایت نہایت تیزی سے مٹتی چلی گئی۔ پرانی روایات کا خاتمہ ہو گیا۔ مغلوں کی تہذیب کا جو اثر یہاں پر ہوا اس کے بارے میں بیجاپور کے مورخ ابراہیم زبیری نے "بساتین السلاطین" میں بیجاپور کے خاتمہ کے بعد یہ ذکر کیا ہے کہ مغلوں کی آمد سے دکنی زندگی کا رنگ روپ تو کیا زبان بھی بدل گئی۔ شمال کا اثر اتنا چھانے لگا کہ لوگ اپنی قدیم دکنی زبان بھول گئے اور شمال کی بولی بولنے لگے اور اب اس زمانے کے لوگ دکنی زبان اور اس کی بندشوں کی ہنسی اڑاتے ہیں۔[۳۶]

بیجاپور کے زوال کے بعد مقیمی، شاہی، رستمی، حسن شوقی اور نصرتی کا بیجاپور تاریخ کے پیش منظر سے ہٹ کر پس منظر میں چلا گیا اور اس کے ساتھ ساتھ دکنی ادب کی روایت بھی ماضی کا قصہ بن گئی۔ بیجاپور کا شان دار تہذیب و تمدن تاریخ کے حافظے سے بھی گم ہونے لگا۔ مغلوں کے بعد یہ علاقہ مرہٹہ گردی کا شکار ہوا جس سے یہاں کے تہذیبی آثار برباد ہو کر رہ گئے ۔۔۔ سترھویں صدی کے آخر سے انیسویں صدی تک بیجاپور مزید تباہ ہوتا رہا۔ بیسویں صدی کے آغاز میں بیجاپور کا کیا حال تھا، اس کی ایک چشم دید شہادت ہمارے پاس موجود ہے۔ بیسویں صدی کے اوائل میں یہ شہر گئے دنوں کی یادگار بن جاتا ہے اور عظمتِ پارینہ کا نوحہ خواں نظر آتا ہے۔ ان ایام میں جب کرنل میڈوز ٹیلر نے اسے دیکھا تو اس کے پرانے آثار ماضی کی داستان سنانے کے لیے موجود تھے۔ چپہ چپہ گئے دنوں کی یاد دلاتا تھا:

"مسافر جوں ہی شہر کے اندر داخل ہوتا ہے تو وہاں کی ویرانی اور تباہی دیکھ کر محو حیرت ہو جاتا ہے گو کہ یہ نظارہ نہایت الم ناک ہے لیکن خوب صورت اور دل کش عمارتوں کا خوش نما مجموعہ، پرانے پرانے گھنے اور سایہ دار املی اور پیپل کے درخت، سفید براق کھنڈر اور دور سے ان بڑی بڑی عمارتوں کا دل خوش کن نظارہ یہ ایک ایسا بے نظیر اور قابل دید منظر ہے کہ جس نے دیکھا ہو وہی جان سکتا ہے اور ایک دفعہ دیکھنے کے بعد آنکھیں مدتوں اس کو ڈھونڈتی رہتی ہیں۔"

"ان کھنڈروں اور ویرانوں میں بے شمار دل چسپ مناظر ایسے ہیں شنیدہ کے بود مانند دیدہ۔ لَا عَیْنٌ رَأتْ وَلَا اُذُنٌ سَمِعَتْ محلات عالی شان۔ محرابیں اور کمانیں مقابر و گنبد۔ حوض ہائے آب رسانی دروازہ ہائے بلند و پر شوکت۔ مینار اور برجیاں سب کالے پتھر کی ہیں جن میں طرح طرح کی کاری گری اور ایسی عمدگی سے نقش و نگار تراش کر بنائے ہیں کہ پتھر کو موم کر دیا ہے۔ جس کی مثل آج اس ترقی کے زمانہ میں بھی بنانا ناممکن ہے۔ ان بے نظیر عمارتوں کے گلے میں آج جنگلی بیلوں کے ہار پڑے ہیں ان کے سڈول گھڑے گھڑائے چکنے چمک دار اور شفاف پتھروں میں جا بجا پیپل اور بڑ کے درخت پھوٹ نکلے ہیں جنہوں نے اور بھی ان کو بیخ و بنیاد سے ہلا دیا ہے۔ لیکن جس

چیز کو دیکھو اپنی جگہ لاجواب ہے بے اختیار دل چاہتا ہے کہ ان صناعوں کے ہاتھ چوم لیں۔ یہ تمام اجڑا ہوا دیار اس حالت میں بھی ہر ایک صناع کے لیے بیش قیمت اور لازوال خزانہ ہے۔ قلعہ کے اندر کے حالات نہایت افسوس ناک اور نا قابل بیان ہیں۔ جدھر دیکھو سوائے بربادی اور تباہی اور مکانوں کے کھنڈر یا گرے گرائے بڑے بڑے ڈھیروں کے کچھ باقی نہیں ہے۔ ان ٹیلوں ہی میں جابجا کچھ کچھ عمارات بچ رہی ہیں جو اب بھی دیکھنے کے قابل ہیں جتنے مکان لداؤ کے تھے وہ تو دست بردِ زمانہ سے اب بھی محفوظ ہیں لیکن جن میں چوبینہ کی چھتیں تھیں وہ زمانہ ہوا کہ ٹوٹ پھوٹ گئے اور لاعلاج طور پر تباہ ہوگئے۔ ان کی اینٹ سے اینٹ بج گئی ہے۔"[۳۷]

کرنل ٹیلر نے بیجاپور کے محل شاہی کے اس کمرے کا بھی ذکر کیا ہے جہاں سے مغل سورما کشور خاں، ملکہ چاند بی بی کو گھسیٹتا ہوا لے گیا تھا اور اس بہادر خاتون کو قید کر کے 'ستارا' بھجوا دیا تھا۔ اس نے اس رومانوی مقام کا بھی ذکر کیا ہے جہاں بیجاپور کا زندہ دل بادشاہ محمود شاہ (محمد عادل شاہ) اپنی پری تمثال محبوبہ رنبھا کے ساتھ عالم وصل میں عیش و عشرت کی گھڑیاں گزارتا تھا۔ اگرچہ بعد کے ایام میں ستارا کے راجہ نے اس نہایت دل کش جگہ کی تمام گل کاری، نقاشی اور طلائی و لاجوردی کام کو کھرچوا ڈالا لیکن پھر بھی یہ کمرہ بلحاظ نفاست، نقش و نگار، بے نظیر رنگ آمیزی، گل کاری، تصاویر اور سنہری کام کے سبب رشک ارم ہے۔ آج بھی اگر چشم غور سے دیکھا جائے تو جابجا اس رنگیلے بادشاہ اور اس کی پیاری محبوبہ کی تصاویر مدھم اور مٹی مٹائی دکھلائی دیتی ہیں۔[۳۸]

حوالے

۱۔ محمد قاسم فرشتہ، تاریخ فرشتہ، عبدالحی خواجہ، مترجم؛ (لاہور: بک ٹاک،۱۹۷۱ء) ۳ : ۴۴

۲۔ مذکورہ حوالہ، ۶۸

۳۔ ڈاکٹر نذیر احمد، "اردو ادب عادل شاہی دور میں" علی گڑھ تاریخ ادب اردو (علی گڑھ: شعبہ اردو، ۱۹۶۲ء) ۱۹۲-۱۹۱

۴۔ مذکورہ حوالہ، ۲۵۲-۲۵۱

۵۔ نصیر الدین ہاشمی، "شاہان دکن کی اردو شاعری"، نوائے ادب اکتوبر- ۱۹۶۴ء بہ حوالہ سیدہ جعفر تاریخ ادب اردو، جلد دوم، ۴۰۴

۶۔ مذکورہ حوالہ، ۴۰۷

۷- Eaton, Richard Maxwell, Sufis of Bijapur (Delhi: Munshiram Manoharlal, 1996)

۸۔ محمد اکبر الدین صدیقی، مرتب؛ ارشاد نامہ (حیدر آباد: عثمانیہ یونیورسٹی،۱۹۷۱ء) ۳۱

۹۔ ارشاد نامہ،

۱۰۔ ارشاد نامہ ۱۳۰-۱۲۹

۱۱۔ مذکورہ حوالہ

۱۲۔ علی گڑھ تاریخ ص ۲۱۴

۱۳۔ اکبرالدین صدیقی؛ کلیتہ الحائق (حیدر آباد: ادارہ ادبیاتِ اردو، ۱۹۶۱ء)

۱۴۔ عبدلؔ، ابراہیم نامہ، ڈاکٹر مسعود حسین، مرتب؛ (علی گڑھ: شعبہ لسانیات، ۱۹۴۹ء) ۲

۱۵۔ ابراہیم نامہ، ۴

۱۶۔ سیدہ جعفر تاریخ ادب اردو (دلی: قومی کونسل برائے فروغ اردو زبان، ۱۹۹۸ء) جلد دوم، ۴۳۹-۴۴۳ "بیجاپور میں اردو شاعری سترھویں صدی میں"

۱۷۔ مقیمی، چندربدن ومہیار، محمد اکبرالدین صدیقی، مرتب؛ (حیدر آباد: مجلس اشاعت دکنی مخطوطات، ۱۹۵۶ء) ۸۳

۱۸۔ چندربدن مہیار، مقدمہ، ۶۹

۱۹۔ مذکورہ حوالہ غواصی، طوطی نامہ، سعادت علی رضوی، مرتب؛ (حیدر آباد: سلسلۂ یوسفیہ، ۱۹۳۹ء)

۲۰۔ ڈاکٹر سیدہ جعفر، دکنی نثر کا انتخاب (دلی: ساہتیہ اکادمی، ۱۹۹۶ء) ۳۵

۲۱۔ ڈاکٹر حسینی شاہد، شاہ امین الدین اعلیٰ (حیدر آباد: انجمن ترقی اردو آندھرا پردیش، ۱۹۷۳ء) ۳۵۸

۲۲۔ ڈاکٹر جمیل جالبی، تاریخ ادب اردو (لاہور: مجلس ترقی ادب، ۱۹۸۷ء) جلد اول' ۳۱۴

۲۳۔ ڈاکٹر زور، دکنی ادب کی تاریخ (علی گڑھ: ایجوکیشنل بک ہاؤس، ۱۹۹۵ء) ۳۷

۲۴۔ زور، دکنی ادب، ۷۶

۲۵۔ ڈاکٹر جمیل جالبی، مرتب؛ دیوان حسن شوقی (کراچی: انجمن ترقی اردو، ۱۹۷۱ء) ۱۴

۲۶۔ تاریخ فرشتہ، ۲: ۱۴۶

۲۷- H.K.Sherwani, Editor, History of Medieval Deccan (1295-1724) (Hyderabad: The Government of Andhra Pradesh, 1973) 336

۲۸- Ibid

۲۹- Ibod 343

۳۰۔ عبدالمجید صدیقی، تاریخ گول کنڈہ (حیدر آباد: ادارہ ادبیات اردو، ۱۹۶۴ء) ۱۴۶

۳۱- Sherwani, Medieval Deccan, 1:358

۳۲۔ خافی خان، منتخب اللباب، محمود احمد فاروقی، مترجم؛ (کراچی: نفیس اکیڈمی، ۱۹۸۵ء) جلد دوم: ۷۱

۳۳- Sherwani, Medieval Deccan, 1: 358

۳۴- Ibid 393

۳۵۔ نصرتی، علی نامہ، محمد اکبرالدین صدیقی، مرتب؛ (حیدر آباد: مجلس اشاعت دکنی مخطوطات، ۱۹۵۹ء) ۱۱

۳۶۔ نصرتی، علی نامہ ۲۵

۳۷۔ بشیرالدین احمد، واقعات مملکت بیجاپور، (آگرہ: مطبع مفید عام، ۱۹۱۵ء) جلد دوم، ۴-۳

۳۸۔ مذکورہ حوالہ، جلد دوم، ۵

باب نمبر ۶

گول کنڈہ کا ادب

قطب شاہی دور

(۱۵۱۸-۱۶۸۷ء)

پندرھویں صدی کے ربع آخر کا زمانہ تھا جب ترکستان کے قبیلہ قراقونلو[۱] کے ایک ممتاز رکن سلطان قلی کو قسمت کھینچ کر ہندوستان لائی۔ ہندوستان کی طرف ہجرت کا پس منظر یہ تھا کہ سلطان قلی کا قبیلہ' آقونلو قبیلہ کے ہاتھوں برباد ہو چکا تھا۔ مگر پھر بھی اس قبیلہ کے حکم ران اپنے حریف قبیلہ کے افراد پر کڑی نظر رکھ رہے تھے اور نوجوان سلطان قلی بالخصوص ان کی نظر میں تھا۔ سلطان قلی کے عزائم اور کردار کو مشکوک سمجھتے ہوئے جب جوتشیوں سے رجوع کیا گیا تو انہوں نے مستقبل میں اس کی بادشاہت کی پیش گوئی کر دی۔[۲] اس خطرناک انکشاف کے بعد سلطان قلی اپنے باپ کے مشورے سے ہندوستان کی جانب سفر کر گیا۔ ابھی ہندوستان سے دور ہی تھا کہ نیرو کے مقام پر اس کی ملاقات شاہ نورالدین نعمت اللہ سے ہوئی جو اپنے زمانے کے برگزیدہ بزرگ تھے۔ شاہ نورالدین نے سلطان قلی کو ہندوستان کے اقطاع کی جہاں بانی کی خوش خبری دی۔[۳] وہ اس نوید کے ساتھ شمالی ہندوستان پہنچا۔ یہاں حالات موافق نہ پا کر دکن کا رخ کیا جہاں اس زمانے میں اس کے ہم عقیدہ اثنا عشری امرا کی ایک معقول تعداد موجود تھی۔ شمالی ہند کے مقابلے میں اسے دکن میں زیادہ مواقع نظر آئے۔ اس کی قسمت نے یاوری کی اور وہ سلطان محمود شاہ بہمنی (۱۵۱۸-۱۴۸۲ء) کے دربار تک جا پہنچا اور اپنی اعلیٰ ترین قابلیت کے باعث سلطان کا مقرب بن گیا۔ اب اس کے لیے ترقی کے راستے کھل گئے تھے اور قسمت بھی ساتھ دے رہی تھی۔ اس کا عروج اس وقت شروع ہوا جب اس نے تلنگانہ میں امن وامان اور مال گزاری کے دشوار ترین معاملات کو آسان بنا دیا اور علاقے میں امن وامان بحال کیا۔ نتیجتاً سلطان نے اسے خواص خان کے خطاب سے نوازا۔ آئندہ سالوں میں ایک موقع پر ۱۴۸۷ء میں بادشاہ کی جان بچانے کے صلے میں اسے "قطب الملک" کا خطاب عنایت ہوا۔ اور بعد میں ۱۴۹۶ء میں "امیر الامرا" کے اعزاز کے ساتھ تلنگانہ کا صوبہ دار مقرر ہوا۔[۴]

۱۔ ترکستانی قبیلہ قراقونلو کا سلطان قلی جو اپنی جان بچانے کے لیے وطن سے فرار ہو کر ہندوستان پہنچا تھا۔

دکن کی قطب شاہی سلطنت کا بانی بنا۔ بہمنی بادشاہ سلطان محمود کے زمانہ (۱۵۱۸۔ ۱۴۸۲ء) میں بہمنی سلطنت بالآخر ختم ہوئی اور اس سے پانچ نئی ریاستیں وجود میں آئیں۔ ان میں گولکنڈہ کی قطب شاہی ریاست سلطان محمود کے انتقال کے بعد ۱۵۱۸ء میں قائم ہوئی۔

سلطان قلی اعلیٰ درجے کا مدبر، بردبار تھا اور سیاست حکمت عملی بنانے میں مہارت تامہ رکھتا تھا۔ اس کی سیاسی چالوں اور نظم و نسق کی قدرت سے قطب شاہ کی ریاست تیزی سے اپنے سیاسی وجود اور ریاستی انتظام کو مضبوط بنانے لگی۔

سلطان قلی قطب کے زمانے (۱۵۴۳۔ ۱۵۱۸ء) سے لے کر سلطنت کے چوتھے حکم ران سلطان ابراہیم قلی قطب شاہ کے دور (۱۵۸۰۔ ۱۵۵۰ء) تک قطب شاہی سلطنت اپنے اردگرد کی ریاستوں سے مسلسل نبرد آزما ہی ہوتی رہی۔ اس کی سرحدوں میں توسیع کا سلسلہ بھی جاری رہا مگر اہم تر بات یہ تھی کہ سلطنت کے داخلی استحکام پر بہت توجہ دی گئی۔ اس دور میں اندرونی امن و امان اور سکون کے سبب علوم و فنون اور ادبیات کے فروغ کا سلسلہ جاری ہوا۔ قطب شاہی دور کے دکنی ادب کی ابتدائی بنیادیں اسی دور میں استوار ہوئیں اور جب محمد قلی قطب کا دور آیا تو قطب شاہی دور کے علوم و فنون اور ادبیات کو بھرپور عروج نصیب ہوا۔

مگر اس دور کے ذکر سے پہلے ہم دکنی ریاستوں کے بارے میں چند امور کا ذکر کرنا ضروری سمجھتے ہیں۔ دو صدیوں سے زیادہ کے تجربہ کے بعد دکنی ریاستوں نے اپنے جغرافیائی وجود کو خود کفیل اکائی سمجھ لیا تھا۔ یہاں کے حاکم اور محکوم یہ سمجھتے تھے کہ اس خطۂ ارض کے تمام سیاسی، غیر سیاسی اور ملکی مسائل کا حل بالآخر اسی دھرتی پر ہوگا ان کو کسی اور سمت دیکھنے کی ضرورت نہیں ہے۔ تاریخ یہ بتاتی ہے کہ دکنی ریاستوں میں بے شمار بحران جنم لیتے رہے۔ انتشار کے سلسلے بھی جاری رہے مگر ایسے مواقع جب بھی پیدا ہوئے دکن کی داخلی سیاست کوئی نہ کوئی رستہ نکالتی رہی۔ گویا دکن کی جغرافیائی اکائی کے اندر ہی بحران جنم لیتے تھے اور ان کا حل بھی اندر ہی سے نکل آتا تھا۔

اس کے مقابلے میں شمالی ہند کے مزاج میں لاشعوری طور پر کمزوری رہی کہ ہر سیاسی بحران اور سیاسی خلا کی شکل میں عوام و خواص شمالی سرحدوں کی جانب نگاہیں اٹھاتے تھے۔ سلاطین کے دور سے لے کر شاہ ولی اللہ کے دور تک اس لاشعوری کمزوری کا تواتر سے اظہار ہوتا رہا۔ جب کہ دکن شمالی ہند کی طرف ہرگز نہ دیکھتا تھا۔

بہمنی عہد ہی سے دکن میں مسلم طاقت نے یہ سمجھ لیا تھا کہ اب شمال کے دروازے بند ہو چکے ہیں لہٰذا کسی بھی بحران کا سامنا کرنے کے لیے ان کو اپنی ذاتی اور اندرونی قوت ہی پر انحصار کرنا ہوگا۔ یہ ایک ایسا بنیادی نکتہ تھا جو بہمنی عہد کے بعد کے حکم رانوں کے ذہنوں میں ہمیشہ محفوظ رہا۔ چنانچہ دکن میں جب تالی کوٹ کی جنگ (۱۵۶۶ء) کا مرحلہ درپیش آیا تو دکن کی مسلم ریاستوں نے باہمی طور پر اتحاد کر کے اپنے اقتدار کے تحفظ کے لیے یہ فیصلہ کن جنگ لڑی۔ اس جنگ کا پلڑا ہندو طاقتوں کی طرف بہ ظاہر بھاری تھا اور یہ بات بھی طے شدہ تھی کہ اگر مسلم ریاستوں کے اتحاد کو شکست ہو گئی تو ان کی طاقت کا شیرازہ بالکل بکھر جائے گا۔ یہ جنگ ایک طرح سے شمالی ہند کی ''جنگ کنواہہ'' کا نمونہ پیش کر رہی تھی۔ اس نہایت خوف ناک بحران میں بھی دکنی حکم رانوں نے شمال کی مغل طاقت سے مدد نہ مانگی اور بالآخر اپنے تحفظ کی یہ جنگ خود ہی لڑی۔ یہ جنگ ان کی بقا کی جنگ تھی اور وہ یہ جانتے تھے کہ اس شکست کے بعد

دکن سے آگے صرف سمندر ہے۔ لہٰذا دکن ہی ان کا آخری ملجاو ماویٰ ہے۔ چنانچہ قومی سطح پر دکن کا یہ طرزِ احساس طاقت ور غنیم پر غالب آگیا اور تالی کوٹ کا فیصلہ دکنی ریاستوں کے اتحاد کے حق میں ہوا۔

دکنی عہد کو امتزاج کا عہد کہہ سکتے ہیں۔ بہمنی دور سے دکن کے خطہ میں مسلم تہذیب، ثقافت، فنون اور تعمیرات میں دکن کے قدیم مقامی رنگوں کے ملاپ سے ایک امتزاجی شکل بننے لگی تھی۔ قطب شاہی دور میں یہ سلسلۂ تہذیب برابر جاری رہتا ہے۔ سیاسی حالات کی بہتری کے سبب یہاں وسیع پیانے پر اختلاط کا عمل شروع ہوا۔ یہ ہمہ گیر اختلاط کا ماحول تھا۔ جس میں تہذیب، فنون، ثقافت، غرض کہ ہر شے امتزاجی عمل سے تعمیر ہو رہی تھی اور ایک نئی شکل بنانے کے لیے بے تاب نظر آتی تھی۔ اس عمل میں کوئی خارجی ہاتھ نہیں تھا یہ ایک خود کار تہذیبی عمل تھا جس میں ذہنی اور مادی طور پر تبدیلیوں کا سلسلہ جاری تھا۔ اور زمانہ کی سازگاری کے سبب اس میں کوئی رکاوٹ بھی نہ تھی۔

قدیم اردو بھی چوں کہ لسانی امتزاج سے تیار ہوئی تھی۔ لہٰذا اس زبان کے لیے دکن کا ماحول نہایت مناسب تھا۔ دکنی ذہن چوں کہ امتزاج کی جانب مائل تھا لہٰذا قدیم اردو انتہائی قابل قبول زبان ثابت ہوئی اور بہمنی دور سے دکنی ریاستوں کے خاتمہ تک ایک خاص ماحول و فضا میں اس کی سرپرستی اعلیٰ سطح پر کی گئی۔ اس شاہانہ سرپرستی سے اس دور کے بڑے بڑے تخلیقی ذہن اس زبان کی طرف مائل ہوئے اور ایک ارتقائی تسلسل کے ساتھ اس کے ادب میں اضافہ ہوتا رہا۔

ابتدائی دور: فیروزؔ۔ ملا خیالیؔ۔ محمودؔ

گولکنڈہ کی ادبی روایت کے ابتدائی دور میں ہم سب سے پہلے ایک ایسے شاعر سے ملتے ہیں جو بہمنی اور قطب شاہی ادب کی تاریخ میں ایک پل کی حیثیت رکھتا ہے۔ یہ **فیروز** ہے۔ اس کی بڑائی کا ثبوت وہ اشعار ہیں کہ جو اس کے بعد آنے والے شعرا نے اس کی استادی و عظمت کا اعتراف کرتے ہوئے لکھے ہیں۔ ہم اسے اس دور کی شعری روایت کا ایک اہم ستون کہہ سکتے ہیں۔ فیروزؔ نے نہ صرف اپنے دور میں بلکہ آنے والے ادوار کے ادبی حافظہ میں بھی اپنا نام بہ طور یادگار چھوڑا۔ کسی بھی اہم اور بڑے شاعر کی عظمت کا ایک معیار یہ بھی سمجھا جاتا ہے کہ وہ مرنے کے بعد اپنے دور میں اور بعد ازاں آنے والے ادوار میں کتنی مدت تک زندہ رہتا ہے۔ اگر شاعر واقعی بڑا ہے تو آنے والی نسلیں اسے اپنی ادبی شناخت کا ایک استعارہ ضرور سمجھتی ہیں۔ فیروزؔ کے معاصرینِ صغیر نے اسے ادبی روایت کا معیار قرار دیا اور ہے۔ اس طرح فیروزؔ مستقبل کے لیے شعری معیارات کا منبع و مصدر قرار پایا۔ اس داستان کے کہنے کا مقصد یہ ہے کہ گولکنڈہ کے ادبی منظر نامہ کی تعمیر و تشکیل میں فیروزؔ کی روایات اور اس کے اثرات کا کردار بہت اہم نظر آتا ہے اور بقول ڈاکٹر مسعود حسین "فیروزؔ کی دبستان گولکنڈہ میں وہی اہمیت تھی جو استاد ذوقؔ کی دبستان دلی یا شیخ ناسخ کی دبستان لکھنو میں تھی۔ یعنی بنیادی طور پر یہ استاد تھا اور استاد کی حیثیت سے زبان دان تھا۔"[۵]

گول کنڈہ کی ادبی روایت کے ابتدائی دور میں ہم استاد فیروزؔ کا ذکر بہمنی دور میں کر چکے ہیں گولکنڈہ میں اُس

کی آمد کے سلسلے میں صرف اتنا کہنا کافی ہے کہ وہ بہمنی دور کی ادبی روایات کے ثمرات کے ساتھ اپنے وطن بیدر سے گولکنڈہ میں وارد ہوا تھا۔ یہ سلطان ابراہیم قلی قطب شاہ کا زمانہ (۱۵۸۰ء-۱۵۵۰ء) تھا۔ سلطان ابراہیم بیدر کے جلیل القدر صوفی شیخ ابراہیم مخدوم جی (م ۱۵۶۴ء-۹۷۲ھ) کا بڑا معتقد تھا۔ اور فیروزؔ ان کا مرید تھا۔ قیاس کیا جاتا ہے کہ وہ مخدوم جی کے حوالے سے گولکنڈہ پہنچا۔ اور یہ گولکنڈہ کے ادیبوں کی خوش قسمتی تھی کہ انہیں ابتدا ہی میں فیروز کی صورت میں بہمنی عہد کی میراث حاصل ہو گئی تھی۔ فیروزؔ نے اپنی شاعری میں تمثال سازی کے جو اعلیٰ معیار قائم کیے تھے ان کی تکمیل محمد قلی قطب شاہ کی نشاطیہ تمثالوں میں ہوئی۔ اس نے دکن کے سانولے سلونے حسن میں انجذاب کی جو بہجت محسوس کی تھی وہ بھی محمد قلی قطب شاہ کے فن میں عروج پر پہنچتی ہے۔ قطب شاہی عہد کے ادب کے پہلے دور میں اس نے مقامی جمالیات پر مشتمل شعری روایات قائم کیں اور قطب شاہی عہد بھی ان سے بجا طور پر مستفیض ہوتا رہا۔

فیروزؔ قطب شاہی دور کے ان اولین شعرا میں ہے کہ جن کے ہاں دکن کی مقامی عورت کے سانولے سلونے حسن کا وجود پہلی بار ابھرتا ہے۔ یہ عورت ایک متحرک سراپا کے ساتھ ہمارے سامنے ظاہر ہوتی ہے۔ اس کے جسم کی تمثالیں بھی مقامی طرز احساس کی مظہر ہیں۔ مقامی خمیر سے بنی ہوئی یہ عورت دکنی غزل ہی سے مخصوص ہے۔ غزل کی روایت میں اس کا شعری سفر ولی کے عہد تک مسلسل جاری رہتا ہے۔ محمد قلی قطب شاہ کی شاعری میں اس مقامی حسن کے تمام ترشیوے اور انداز دریافت کر لیے جاتے ہیں۔ اس کے ہاں یہ عورت ہزاروں تمثالوں سے نمودار ہوتی ہے۔ فیروزؔ کی شاعری میں اس عورت کے مقامی حسن کی متحرک تمثالیں دیکھیے:

دو نین ہر قدم تل میں فرش کر بچھاوں
جوں ہنس چلے لنک تے سودھن ہنڈے انگن میں

خوباں سنے ورساز توں خوش شکل خوش آواز توں
بہو رنگ کرتی ناز تو چنچل سلکھن چھند بھری
اے نار سب سنگار سوں پگ پائیلاں جھنکار سوں
جب سیج آوے پیار سوں ہوسی بدھاواں تب گھڑی

گوریاں سہیلیاں میں سب جگ کیاں ساریاں
جب سانولی سکھی سوں مائل ہوا دکھن میں

مندرجہ بالا اشعار میں سے پہلا شعر اس عہد کی دکنی کا معیاری اسلوب تھا۔ اس میں مقامی شعری لغت کمال پر نظر آتی ہے۔ یہ فیروزؔ کا فن ہے کہ اس نے مقامی لغت سے ایک ایسا اسلوب نکالا جو ہر طرح سے صاف اور

شفاف تھا۔ فارسی شعریات کی آمیزش بھی اس کے ہاں بڑی کامیابی سے ملتی ہے لیکن ایسے مصرعے بھی مل جاتے ہیں جو بالکل جدید رنگ کے ہیں۔

ع کیوں کر عقیق ہوں گے اس رنگ کے یمن میں

فیروزؔ کی لسانی روایت کو دیکھ کر یہ کہا جا سکتا ہے کہ اس نے قطب شاہی عہد کے ابتدائی ادوار میں جو صاف، سلیس اور شگفتہ لسانی اسالیب بنائے تھے اس کے بعد آنے والے شعرا نے اس میں بہت کم تبدیلی کی۔ معلوم یہ ہوتا ہے کہ اس کے عہد کے بعد پیدا ہونے والے شعرا نے ان اسالیب کو معیاری دکنی اسلوب سمجھ کر قبول کر لیا تھا اور وہ اسی کی روایت میں شعر و شاعری کرتے رہے۔ فارسی شعریات بہت ست روی سے دکن میں داخل ہوتی رہیں۔ دکن کا اپنا مزاج اور اس کی مقامی لغت فارسی سے پسپا ہونے کے لیے تیار نہ تھے۔ اس لیے اس پسپائی کی رفتار کافی ست رہی ہے۔ مگر بالآخر فارسی شعریات کا دور شروع ہوا مگر یہ سب کچھ قطب شاہی دور کے آخری حصہ میں ہوا جس کے پیچھے مغل سلطنت کے فوجی اور تہذیبی اثرات موجود تھے۔ ان اثرات کا تذکرہ ہم مناسب موقع پر آئندہ کریں گے۔

گول کنڈہ میں قدیم اردو کے شعری افق پر ہمیں فیروزؔ جیسے دو اور شاعر بھی نظر آتے ہیں۔ یہ شاعر بھی فیروزؔ کی طرح اپنے زمانے کے بڑے شعرا میں تھے۔ اور ان کی شعری عظمت کا اعتراف ان کے بعد کے شعرا نے فراخ دلی سے کیا ہے۔ مگر ان کے شعری کارنامے زمانے کی ستم کاریوں سے فنا ہو گئے اور آج ادب کے طالب علم کو حسن اتفاق ہی سے ان کے کلام کے چند اوراق میسر آتے ہیں اور ان ہی کا جائزہ لے کر ہم ایک محدود اور محتاط سا کوئی تبصرہ کر سکتے ہیں۔

مذکورہ بالا شعرا کے نام خیالیؔ اور محمودؔ ہیں اور ان کا زمانہ ابراہیم قطب شاہ (۱۵۸۰ـ۱۵۵۰ء) کا ہے۔ ان تینوں شاعروں کا کلام اور ان کی استادی کا چرچا اس بات کی شہادت بھی ہے کہ ابراہیم قطب شاہ کے زمانے میں قطب شاہی عہد کی ادبیات کا آغاز ہو چکا تھا۔ اور ان شعرا کی وجہ سے شعر و ادب کا وہ مناسب ماحول بھی پیدا ہو چکا تھا جو کسی بھی عہد کی تخلیقی سرگرمیوں کی بنیاد ثابت ہوتا ہے۔ فیروزؔ، خیالیؔ اور محمودؔ جیسے شاعر آج تاریخ ادب کے دھندلکوں میں گم ہیں مگر حقیقت میں شعرا کا یہ وہ گروہ تھا جس نے وجہیؔ، ابن نشاطیؔ اور محمد قلی قطب شاہ کے لیے ادبی روایت کا ایک نمونہ بنایا۔ اور یہ شعرا ان اساتذۂ فن کی روایات پر چلتے ہوئے اپنے انفرادی جوہر کی تلاش کرتے رہے۔ جہاں تک محمد قلی قطب شاہ کا تعلق ہے اس کا لسانی مزاج خیالیؔ اور محمودؔ سے قریب تر ہے مگر وجہیؔ اور ابن نشاطی مقامی شعری لغت کے حصار سے نکل کر فارسی روایت کی جانب بھی دیکھنے کے عادی ہیں۔ لیکن محمد قلی قطب کی شاعری لسانی طور پر خالص دکنی روایت کی شاعری ہے۔ جس کا جھکاؤ بیش از بیش مقامی شعری لغت کی جانب ہے۔ ان لوگوں کے طرز احساس میں زیادہ فرق نہیں ہے۔ ان کا طرزِ احساس نشاطیہ اور طرب انگیز ہے اور یہ طرزِ احساس ان کی پوری شعری روایت کا خاصا ہے جو بہمنی عہد سے ولیؔ تک پھیلی ہوئی ہے۔ اس روایت میں تبدیلی سراجؔ اورنگ آبادی سے آتی ہے جو عشق کے طرب سے زیادہ عشق کے تحیر میں گم ہو کر داخلی دنیا میں چلا گیا تھا۔

خیالی کے تخلص کے ساتھ ملا کا لفظ لکھا ہوا ملتا ہے جس سے اس کے مذہبی میلان کی طرف اشارہ ہوتا ہے۔
خیالی نے قلعہ گول کنڈہ کے باہر اپنے خوب صورت باغ میں ایک قدیم درخت کے سامنے ایک مسجد ۷۰-۱۵۶۹ء / ۹۷۷ھ میں تعمیر کروائی تھی۔ یہ مسجد اب تک ملا خیالی کی مسجد کے نام سے مشہور ہے اور وہ تاریخی درخت بھی موجود ہے۔ بہ قول ڈاکٹر سیدہ جعفر اس درخت کو دنیا کے قدیم ترین درختوں میں سے ایک سمجھا جاتا ہے۔ اس کا قطر ڈیڑھ سو فٹ سے زیادہ ہے۔ کئی صدیوں کے عمل نے اس درخت کو نباتات سے نکال کر جمادات میں شامل کر دیا ہے۔ اب یہ پیڑ اپنی وضع، قطع، رنگ اور ظاہری شکل و صورت کے اعتبار سے ایک حجری پیکر نظر آتا ہے۔[۲]
ملا خیالی کا کلام نایاب ہے اس کی ایک غزل انجمن ترقی اردو، کراچی کی ایک قدیم قلمی بیاض سے ڈاکٹر جمیل جالبی نے دریافت کی تھی۔ یہ غزل قطب شاہی دور کے نشاطیہ طرزِ احساس کی عکاس ہے۔ اس کی تشبیہوں، استعاروں اور تمثالوں میں مقامی وجود کا گہرا رنگ ملتا ہے۔ اس غزل میں گول کنڈہ کی شعری روایت میں سراپا نگاری کا غالب رجحان بھی موجود ہے۔ ابتدائی دور کے شعرا نے غزل میں سراپا نگاری کی جو روایت قائم کی تھی وہ تسلسل کے ساتھ آنے والے ادوار میں چلتی ہے۔ چند شعر دیے جاتے ہیں[۷]:

تجھ کیس گھونگر والے بادل پٹیاں ہیں کالے
تس مانگ کے اجالے بجلیاں اٹھیاں گگن میں
نارنج پھول جانی تس پھول آسمانی
دو پھول زعفرانی اپجے ہیں سیم تن میں
مہکتے سو دوئے گلالاں جھمکے سو جوت گالاں
کس نور کیاں ہلالاں چند سور ہے بدن میں

محمود دکن میں غزل کا "نقاش اول" کہلانے کا مستحق ہے۔ اس نے غزل کو گیت کی روایت کے حصار سے آزاد کر کے اسے پہلی بار اپنے فطری مضامین' خیالات' استعاروں اور تمثالوں سے آباد کیا۔ وہ پہلا دکنی شاعر ہے جس نے غزل کو صحیح معنی میں "غزل" بنایا اور اس میں خیال و فکر کی دنیا تخلیق کی۔ دکنی شعرا نے "غزل" کے وسیع افق کو صرف سراپا نگاری اور نشاط و طرب کی کیفیات تک محدود کر رکھا تھا۔ مگر محمود ایک وسیع ذہن اور اور شعری تجربے کے پھیلاؤ کا شاعر ہے۔ غزل اگرچہ اپنی "تنگنا" میں محدود رہی ہے مگر دکنی شعرا نے "تنگنائے غزل" کو موضوعات کے بہت ہی تنگ دائرے میں مقید کر دیا تھا۔ جب کہ محمود نے اس تنگنا کو وسیع کرنے کی کوشش کی۔ لیکن اس کی یہ کوشش مکمل روایت نہ بن سکی۔ اگر دکنی غزل اس کی روایت پر چلتی تو اس کا شعری افق بہت وسیع ہو سکتا تھا۔ مگر معلوم ہوتا ہے کہ محمود کے شعری اسلوب اور فکر و خیال سے دکن کے اردو شعرا اپنی شناخت نہ کر سکے۔ اسی لیے یہ اسلوب اختیار نہیں کیا گیا۔ وہ اسے بڑا شاعر تو کہتے رہے لیکن اس کی شعری بڑائی کی روایت پر نہ چل سکے۔ اور محمود کے معنوی پھیلاؤ کی جگہ سراپا اور عیش و نشاط کی لذات سے باہر نہ نکل سکے۔

بہمنی اور قطب شاہی روایت کے مقابلے میں محمودؔ کی شاعری اپنے اسالیب کے لحاظ سے سادہ ہے۔ اس کے اسلوب میں مقامی اور فارسی شعری لغت کی ایک ایسی امتزاجی شکل ملتی ہے جو اپنے مزاج اور قرینہ کے اعتبار سے ولیؔ کے دور تک سفر کرتی ہے۔ ولیؔ کو تو شاہ سعد اللہ گلشنؔ کے ادبی مشورے سے مغلوب کیا گیا ہے مگر محمودؔ کو دکن میں مشورہ دینے والا کوئی نہ تھا۔ لہٰذا اگر محمودؔ، ابراہیم قطب شاہ کے زمانے میں لسانی امتزاج کی ایسی کام یاب شکلیں بنا سکتا تھا تو ولیؔ جیسے انتہائی زرخیز شاعر کے لیے کیا مشکل تھی اور اسے کسی مشورے کی بھی کیا ضرورت تھی۔ محمودؔ کو بجا طور پر "ولی کا پیش رو" شاعر قرار دیا جا سکتا ہے۔

مقامی اور فارسی اسالیب کی جو سادگی اور پرکاری ولیؔ نے سترھویں صدی کے آخر میں دلی جا کر حاصل کی تھی۔ اس کی ابتدائی شکل و صورت سولھویں صدی کے شاعر محمودؔ کے کلام میں دیکھ سکتے ہیں۔ محمودؔ کو یقینی طور پر دکنی غزل کا روایت ساز شاعر کہہ سکتے ہیں۔

بہمنی اور قطب شاہی عہد میں محمودؔ "مذہب عشق" کا غالباً پہلا شاعر ہے۔ فارسی غزل کے وہ مضامین جن میں شاعر زلف کے لیے "ترک اسلام" کرتا ہے محمودؔ کی غزل کا حصہ ہیں:

جو کوئی تمہارے عشق کی حالت ستے ماہر ہوا
چھوڑ شگل اسلام کوں تجہ زلف میں کافر ہوا

ڈرتا ہوں میں اس مست سیہ چشم سوں آخر
بے دیں کریں محمودؔ سے سجادہ نشیں کو

دل چسپ بات یہ ہے کہ محمودؔ کی شاعری میں غزل کے کچھ ایسے رنگ بھی پائے جاتے ہیں جن سے اس دور کی دکنی غزل نامانوس تھی۔ محمودؔ کے ہاں ان رنگوں سے "تغزل" کی کیفیت پیدا ہوتی ہے۔ یہ رنگ ہیں سوز و گداز، فنا، مایوسی، جدائی، دنیا سے حاصل ہونے والی سبق آموزی، زمانے کی سرد مہری اور شیخ پر طنز:

مرا حال دیکہ یک دگر بولتے ہیں
عزیزاں اتنی سخت ہوتی جدائی

پرکہ محمودؔ دنیا میں توں رسم آمیز عالم کوں
ایتا مکہ موڑ کر بیٹھے جو تھے تج جیو کے یاراں

شیخ و میں ہم مشرباں ہیں لیک ہنگامِ بہار
وہ چھپا پیوے شراب ہور میں پیوں پیدا شراب

جو قدم راکھے سبک ساری کی رہ میں جوں حباب
نیں ہے لغزش پاؤں کوں اس کے اگر چلتا حباب

یہ تھی گولکنڈہ کے ابتدائی شعری دور میں اساتذہ کی بنائی ہوئی ادبی روایت ــــ مستقبل کی روایت کی بنیاد ان ہی اساتذۂ فن کے اسالیب پر قائم ہوتی ہے۔ اسی ماحول اور ادبی منظر نامہ میں دکن کا بڑا شاعر محمد قلی قطب شاہ اپنی شاعری شروع کرتا ہے جس سے گولکنڈہ کی ادبی روایت مستحکم بنیادوں پر اپنے سفر کو آگے بڑھاتی ہے۔

محمد قلی قطب شاہ (۱۶۱۲ء-۱۵۸۰ء)

۵-جون-۱۵۸۰ء کو جب ابراہیم قلی قطب شاہ کو باغ لنگر کی قبر میں اتار رہا تھا تو گولکنڈہ کی فضا میں تلگو شاعر ردرا کا نوحہ بلند ہو رہا تھا۔ ''اوہ برہما! تو نے یہ کیا کیا کہ اور شوم بادشاہوں کی جان لینے کی جگہ تو نے ابراہیم جیسے نامور سلطان کے لیے پیغام اجل بھیج دیا جو قابل ستائش تھا۔ کیا تم ابراہیم جیسا دوسرا سلطان پیدا کرنے کے اہل ہو؟''

یہ نوحہ اس بات کا اظہار تھا کہ سلطان ابراہیم قلی قطب شاہ تلنگانہ کی سرزمین کے لوگوں سے اپنا دلی تعلق قائم کرنے میں کامیاب ہو چکا تھا۔ سلطان ابراہیم کے پس ماندگان میں چھ لڑکے تھے۔ عبدالقادر اور حسین قلی، محمد قلی قطب سے بڑے اور تین اس سے چھوٹے تھے۔ تخت سلطنت پر عبدالقادر کا حق تھا مگر تخت محمد قلی قطب کو نصیب ہوا۔ محمد قلی کی پیدائش ۱۵۶۶ء / ۹۷۳ھ میں ہوئی تھی[۸]۔ جب دکن کی انتہائی اہم اور فیصلہ کن جنگ (تالی کوٹ) رام راج اور دکن کی مسلم ریاستوں کے مشترکہ لشکروں کے درمیان ہوئی تھی۔ اس جنگ کے نتائج ہی سے مستقبل کے بادشاہ محمد قلی قطب کی سلطنت کو مضبوط سیاسی بنیادوں پر استوار ہونا تھا۔

محمد قلی قطب شاہ ۵-جون ۱۵۸۰ء کو تخت سلطنت پر پندرہ برس کی عمر میں بیٹھا[۹] اور بتیس برس حکومت کے بعد ۱۶۱۲ء / ۱۰۲۰ھ میں دنیا سے رخصت ہوا۔ اسی دور میں قطب شاہی سلطنت کے تہذیبی، ثقافتی، ادبی اور مذہبی خدوخال بہت واضح طور پر ابھر کے سامنے آئے۔ محمد قلی قطب کے بزرگوں کا زیادہ زمانہ جنگ و جدل اور استحکام و انتظام سلطنت کی نذر ہو گیا تھا۔ سلطان قلی سے لے کر محمد قلی قطب کے والد ابراہیم قطب شاہ تک کے عہد کے تہذیبی و سیاسی ثمرات سے فائدہ اٹھانے کا موقع قلی قطب شاہ کو ملا۔ یہ بات قابل ذکر ہے کہ قلی قطب کے عہد میں پورا ہندوستان علوم و فنون میں بہت ترقی کر رہا تھا۔

محمد قلی قطب شاہ اور اکبر ہم عصر بادشاہ تھے۔ عجیب اتفاق ہے کہ دونوں آزاد خیال تھے۔ اکبر ایک زبردست منتظم اور مدبر بادشاہ تھا وہ اعلیٰ پائے کا فوجی جرنیل بھی تھا۔ جب کہ محمد قلی قطب میں بھی کافی حد تک یہ خصوصیات موجود تھیں۔ مگر ایک خصوصیت میں وہ اکبر سے بہت آگے تھا۔ قلی قطب ایک دل پھینک عاشق (Play Boy) بھی تھا اس کے کردار کو دیکھ کہ اندازہ ہوتا ہے کہ وہ عیش و طرب ہی کے لیے پیدا ہوا تھا عیش و طرب ہی اس کا اسلوب

زیست تھا۔ جب کہ اکبر کا طرز زیست تلوار و دربار تھا۔ اور عیش و طرب سے اس کا تعلق تلوار و دربار کی گراں باری کو دور کرنے کی حد تک تھا۔ دونوں کے زمانے میں لبرل رویے اختیار کیے گئے۔ اکبر کا عہد شمالی ہند میں اگر ہندو مسلم تہذیب کے امتزاج کا دور تھا تو قلی قطب شاہ کا گولکنڈہ بھی اس امتزاجی تہذیب کو تیزی سے اپنا رہا تھا۔ معلوم ہوتا ہے کہ تاریخی قوتوں کے محرکات دونوں مقامات پر یکساں طور پر کام کر رہے تھے۔ دونوں خطوں کے درمیان اگرچہ فاصلوں کی خلیج حائل تھی مگر ذہنی رویوں کی مماثلت بہر حال موجود تھی۔ البتہ شمال اور جنوب کے سیاسی رویوں میں بنیادی فرق موجود تھا۔ جنوب میں گولکنڈہ کی خود مختار ریاست دفاعی سطح پر کافی مضبوط تھی۔ ہمسایہ ریاستوں پر اس کا سیاسی اور فوجی اثر ہمیشہ موجود رہا۔ دکن میں بیجاپور کی عادل شاہی ریاست بارہا توسیع پسندی کا مظاہرہ کر چکی تھی مگر گولکنڈہ نے اپنی ریاست کے اندرونی استحکام اور دفاع پر توجہ مرکوز رکھی۔ گولکنڈہ کی فوجی طاقت سے دکن میں مختلف ریاستوں کے درمیان طاقت کا توازن برقرار رکھا جا رہا تھا۔ مگر مغل اعظم کی حکومت عقابی نظروں سے پورے دکن کی سر زمین کو دیکھ رہی تھی۔ ادھر گولکنڈہ کا یہ وہ زمانہ تھا جب ۹۱-۱۵۹۰ء کی ایک خاص گھڑی میں سلطان محمد قلی قطب شاہ نے چاند کو برج اسد کی کہکشاں میں اور مشتری کو اپنے گھر میں دیکھا اور اس گھڑی محمد قلی قطب شاہ، موسیٰ ندی کے پار اپنی سلطنت کے مہندسوں اور معماروں کو ایک ایسا نیا شہر تعمیر کرنے کا حکم دے رہا تھا جو دنیا میں لاثانی ہو اور جنت کا نمونہ ہو۔[۱] محمد قلی قطب مستقبل کے شہر حیدر آباد کی منصوبہ بندی کر رہا تھا۔ ادھر اکبر کے عزائم یہ تھے کہ پورے ہند کو دلی کے جھنڈے تلے ایک وحدت بنا دیا جائے۔ اس کے بعد آنے والے ادوار میں مغل اعظم کا یہ خواب ہر نئے مغل بادشاہ کے دور میں حقیقت بنتا گیا۔ حتیٰ کہ اورنگ زیب کا آخری سانس بھی مغل اعظم کے خواب کو عملی تشکیل دینے میں صرف ہو گیا۔

مذہب کے بارے میں اکبر اور محمد قلی قطب لبرل رویہ رکھتے تھے اکبر وحدتِ ادیان پر یقین رکھتا تھا اور اس نے اسی خیال سے "دین الٰہی" تخلیق کیا جو درحقیقت اس کے درباریوں تک ہی محدود رہا۔ قلی قطب مذہب کو رسمی طور پر مانتا تھا۔ اور وہ بھی روایتی تقریبات کی حد تک۔ یا پھر اپنے عیش و طرب پر نبی اور خدا کا شکر ادا کرنے کی حد تک۔ البتہ اس نے شیعہ اثرات کو گولکنڈہ میں بہت فروغ دیا۔ اسی کے دور میں جنوب کے اس خطے میں پہلی بار عاشور خانہ بنا۔ علم بلند ہوئے اور ایرانی انداز پر عشرۂ محرم منایا جانے لگا۔

پروفیسر محمود شیرانی نے محمد قلی قطب اور عہدِ اکبر کا موازنہ کرتے ہوئے اس عہد کو ہندوستان کی تاریخ کے زریں دور سے تعبیر کیا ہے:

> "ایک لحاظ سے یہ زمانہ ہندوستان کی تاریخ میں زریں دور کے نام سے یاد کیا جا سکتا ہے۔ آگرے کے تخت پر جلال الدین اکبر بادشاہ جلوہ افروز تھا۔ علوم کی سرپرستی اور فنون لطیفہ کی حمایت میں گویا سلطان حسین مرزا اور امیر علی شیر نوائی کے عہد کا احیا ہو گیا تھا۔ صناعوں اور دستکاروں کی حوصلہ افزائی میں کوئی دقیقہ فروگزاشت نہ کیا جاتا تھا ادب و شعر کی گرم بازاری تھی۔"[۱۱]

محمد قلی قطب کے دور حکومت کو ہم رسومات' تقریبات' تفریحات اور نشاطیہ تہذیب کے دور سے بھی تعبیر کر سکتے ہیں۔ اس کے ساتھ ساتھ اس کو امور سلطنت کی مصروفیات' امن وامان' اور جنگوں کا مسئلہ بھی درپیش رہتا تھا۔ حیرت اس بات پر ہے کہ وہ ان سارے امور کو انجام دینے کے بعد عیش و طرب کے لیے وقت کہاں سے لاتا تھا۔ یا بہ صورت دیگر عیش و طرب کے بعد ان امور کے لیے وقت کہاں سے ملتا تھا؟ ملکی امور اور ذاتی تعیشات کی بے پناہ کثرت کے بعد اس کے لیے نیند کا وقت کہاں سے آتا ہوگا؟ معلوم ہوتا ہے کہ اس نے اپنے ذہن اور بدن کو نہایت کثرت سے استعمال کیا تھا اور اسی کثرت نے اس کی صحت عامہ میں عسرت پیدا کی اور وہ بہ تدریج کم زور و نحیف ہوتا گیا۔

شائد عام انسانوں کے مقابلے میں جنسی طور پر وہ بہت مضبوط انسان تھا۔ اس کی شاعری میں مباشرت کے تذکرے اس قدر عام ہیں کہ انہیں پڑھ کر اس کی جنسی حرارت کا پتہ چلتا ہے۔ عمر کے آخر ایام میں وہ صحت کے لیے تو دعا گو نظر آتا ہے مگر اپنی کم زوریوں کا تذکرہ نہیں کرتا۔ ڈاکٹر زور کا یہ بیان بہت دل چسپ اور مبنی بر حقیقت ہے کہ "دنیا کا کوئی شاعر اپنے کلام میں اپنی زندگی کو اتنا عریاں نہیں پیش کر سکتا تھا جتنا محمد قلی نے کیا۔"[۱۲]

محمد قلی قطب شاہ اپنی تہذیب کے تہواروں کو عشق اور جنس کے استعارے کے بغیر منانے کا تصور ہی نہ کر سکتا تھا۔ اس کا ہر تہوار ان استعاروں کے حوالوں سے ہی منایا جاتا تھا چنانچہ جب بسنت آتا تو اسے بھی پر نشاط طریقے سے منانے کے سامان مہیا کیے جاتے۔ بہ قول ڈاکٹر زور "ان نظموں (بسنت کی نظمیں) سے پتہ چلتا ہے کہ محمد قلی اس موسم میں پھول کھیلنے کے علاوہ اپنی محبوباؤں اور کنیزوں کے ساتھ جی کھول کر رنگ بھی کھیلتا تھا۔ محلوں اور باغوں میں پھولوں کے انبار جمع کر دیے جاتے تھے اور حوضوں کو رنگوں سے بھر دیا جاتا تھا۔"[۱۳]

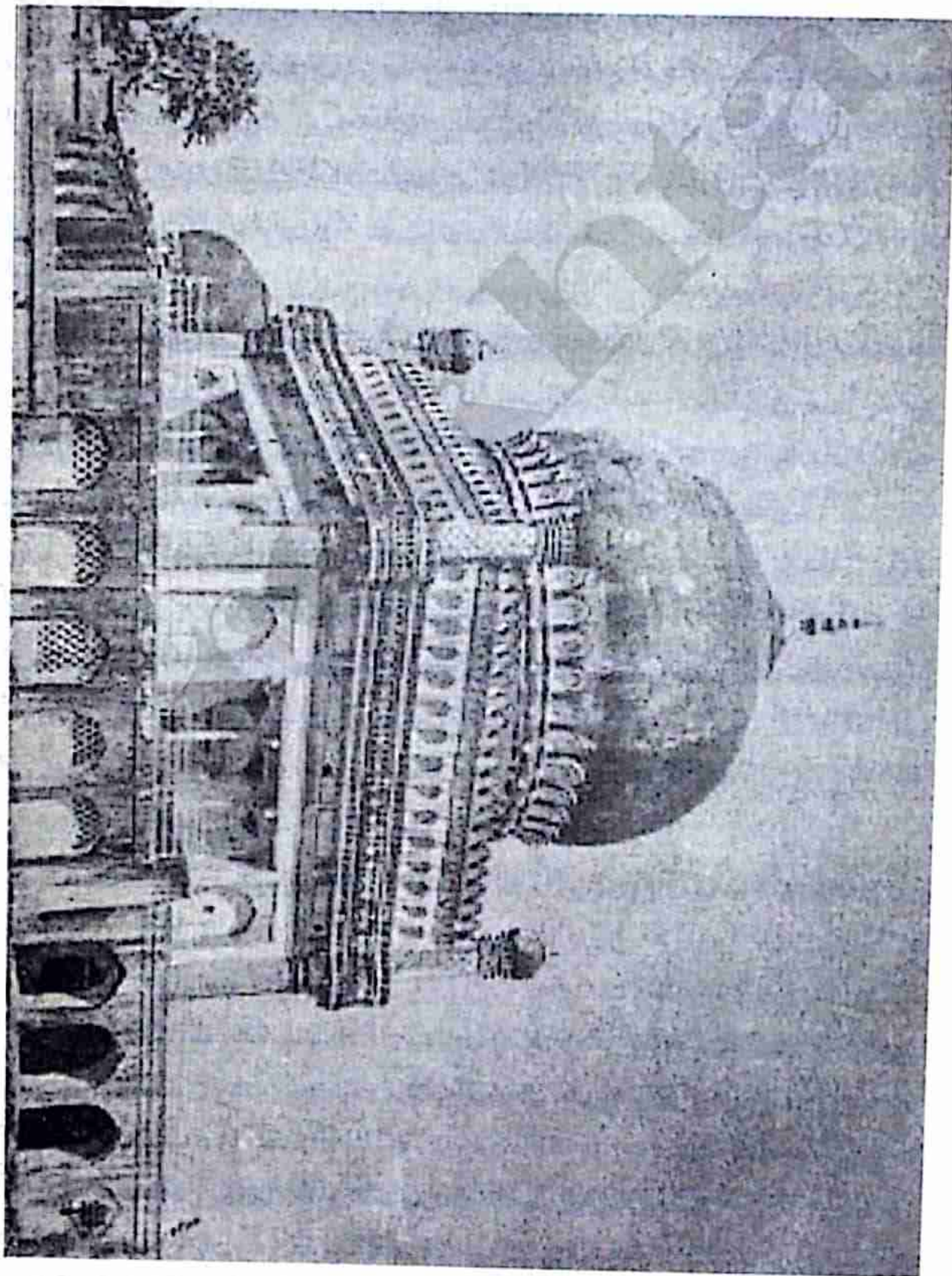
محمد قلی قطب کی "بسنت" پر یہ نظم تو بہت مشہور ہے:

بسنت کھیلیں عشق کی آ پیارا   تمھیں ہیں چاند' میں ہوں جوں ستارا

یا

پپیہا گاوتا ہے میٹھے بیناں   مدھر رس دے ادھر پھل کا پیالا

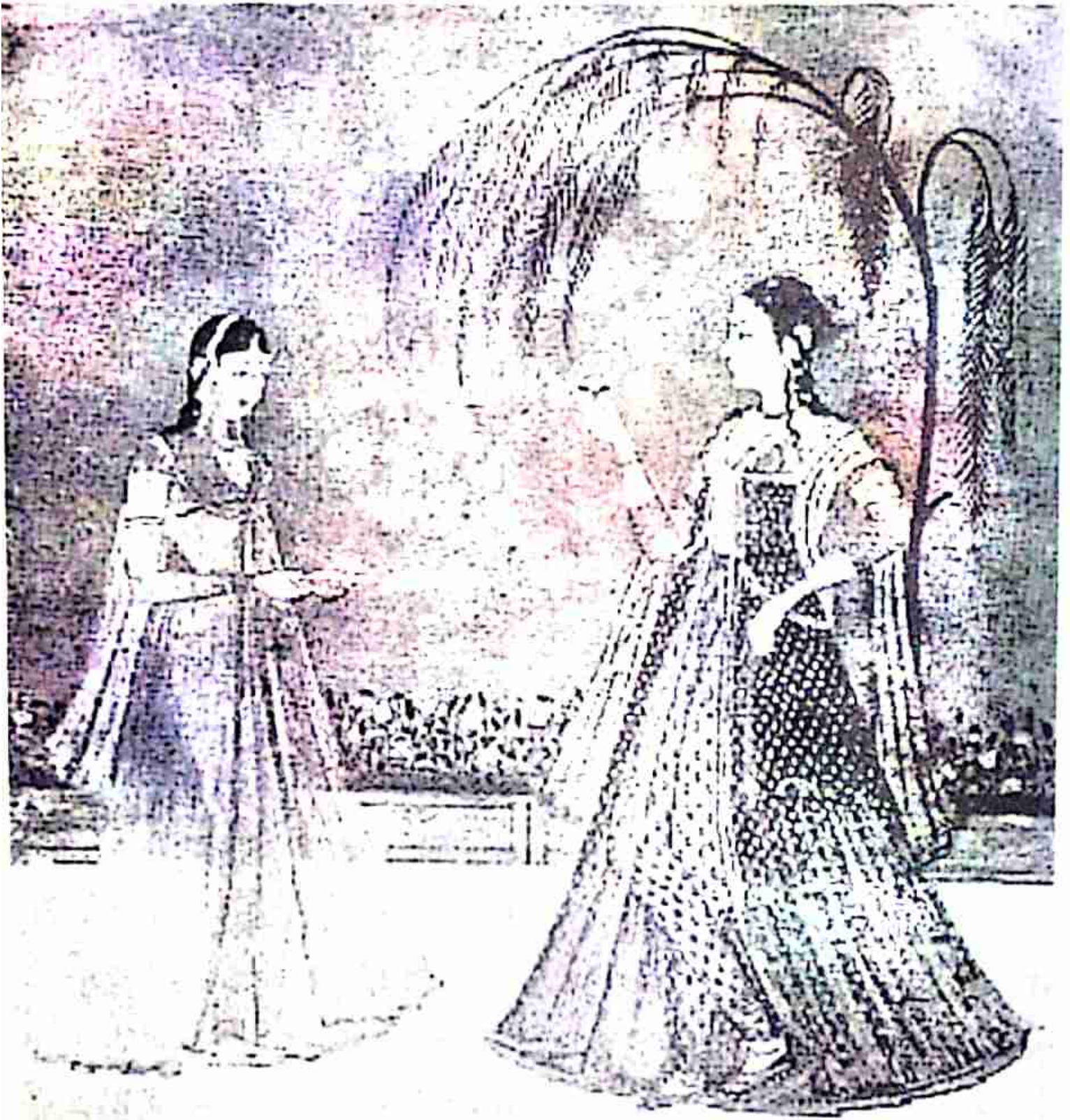
(پپیہا میٹھے میٹھے گیت گا رہا ہے۔ ہونٹوں کے پھول جیسے پیالوں سے شیریں رس ملنے لگا ہے)

قطب شاہی سلطنت کے بانی سلطان قلی قطب شاہ نے اپنے دل میں یہ عہد کیا تھا کہ اگر وہ اپنی بادشاہت قائم کرنے میں کام یاب ہو گیا تو وہ دکن کی سر زمین میں اپنے قدیم خاندانی مذہب کو ضرور رواج دے گا۔[۱۴] سلطان قلی قطب خاطر خواہ طور پر یہ کام نہ کر سکا کہ سلطنت کی توسیع' استحکام اور انتظام کا مسئلہ اہم تر تھا۔ مگر اس کی بنائی ہوئی سلطنت میں اس کے خاندان کے پانچویں بادشاہ محمد قلی قطب شاہ نے اس کے عزائم کی تکمیل کی۔ اس نے محرم منانے کے لیے ایک رسمی ماحول پیدا کیا۔ جس سے شہری تمدن میں واضح طور پر ماتمی فضا کا احساس ہوتا تھا۔ اس نے گولکنڈہ میں حسینی علم استادہ کیا۔ ملک میں منشیات کا دھندہ ان ایام میں بند کیا۔ اور ہر قسم کی تفریحات کو متروک قرار دیا۔ "حدیقتہ العالم" کے مطابق دس یوم تک بادشاہ کے حکم سے ماتم جناب سید الشہدا علیہ السلام کے لیے مجالس عزا

مقبرہ محمد قلی قطب شاہ

منعقد کی جاتیں اور علم استادہ ہوا کرتے تھے۔ دو عظیم الشان عمارتیں علموں کے لیے تعمیر کرائی گئی تھیں جو ااا دے لہلاتے تھے۔ ان میں ایک دولت خانہ شاہی میں اور دوسرا شہر کے بڑے بازار میں واقع تھا۔ ان میں دس روز تک روزانہ دس دس ہزار چراغ روشن ہوا کرتے تھے۔[۱۵] بادشاہ سیاہ ماتمی لباس میں گھوڑے پر سوار ہو کے عاشور خانہ جاتا۔ اپنے ہاتھ سے علموں پر پھول باندھتا۔ واقعات شہادت اور مرثیے سنتا۔ اور سرِ شام خاص طاقچوں کے چراغ روشن کرتا۔[۱۶] دکن میں پہلے عاشور خانہ کی تعمیر بھی ۱۵۹۶ء میں محمد قلی قطب ہی کے دور میں ہوئی تھی۔[۱۷]

ڈاکٹر اطہر عباس رضوی کا کہنا ہے کہ محمد قلی قطب شاہ نے ریاست گولکنڈہ کے پیشوا میر محمد مومن کی سعی اور ترغیبات سے جہاں ریاست کے داخلی استحکام اور ثقافت کے فروغ میں ترقی ہوئی تھی وہاں مومن ہی کے اثرات سے قلی قطب شاہ نے گولکنڈہ کی ثقافت کو شیعیت سے پیوستہ اور ہم آہنگ کیا تھا۔[۱۸] شیعیت کے فروغ کو گولکنڈہ کی ریاستی حکمت عملی کا ایک حصہ سمجھنا چاہیے جس کا ایک بڑا مقصد ایرانی دباؤ کے ذریعے مغلوں کی توسیع پسندی کو روکنا تھا۔ یہ میر محمد مومن ہی کی دفاعی حکمت عملی تھی اور وہ بقول اطہر عباس اس نتیجہ پر پہنچا تھا کہ مغلوں کی توسیع پسندی کو صرف شاہ ایران کا دباؤ ہی دور ہٹا سکتا تھا۔[۱۹]

محمد قلی قطب شاہ اپنے مذہبی عقائد میں انتہا پسند انسان بھی تھا۔ یہ افسوس ناک بات ہے کہ وہ اپنے عقیدے کے مخالفین پر لعنت بھیجنے سے بھی گریز نہیں کرتا تھا۔ اپنی ایک نظم میں وہ سمرقندیوں، بخاریوں اور ملتانیوں پر لعنت بھیجتا ہے۔ اس کی مذہبی انتہا پسندی کی طرف ڈاکٹر مسعود حسین اور ڈیوڈ میتھیوز (David Matthews) نے اشارے کیے ہیں۔[۲۰] لیکن اس کے عہدِ حکومت کا سب سے الم ناک واقعہ یہ تھا کہ صبغتہ اللہ بہروچی (م ۱۰۱۵ھ) کے ایک مرید شیخ ابراہیم نے محمد قلی قطب شاہ کو ایک بار اہل سنت کے مذہب کی ترغیب دی جو قلی قطب شاہ کو اس درجہ ناگوار گزری کہ شیخ ابراہیم کی زبان کٹوادی اور شیخ بے چارہ عمر بھر کے لیے بے زبان کر دیا گیا۔[۲۱]

محمد قلی قطب شاہ کی زندگی کے آخری ایام سخت بیماری کے عالم میں گزرے۔ شہزادگی اور بادشاہت کا سارا زمانہ شبانہ روز کی تعیشات میں گزرا تھا۔ کثرت مے نوشی اور بدنی طاقتوں کے بے دریغ استعمال نے اسے وقت سے بہت پہلے صحت سے محروم کر دیا تھا۔ معلوم ہوتا ہے کہ اس کا جگر بری طرح متاثر ہو چکا تھا جس سے وہ مسلسل بخار کا شکار رہنے لگا تھا۔ ان ایام میں وہ اکثر اپنی شاعری میں خدا سے صحت کی دعا کرتا ہے۔ مگر زندگی کے آخری دو مہینے بہت بھاری تھے۔ جب وہ بالکل نحیف و کمزور ہو کر صاحب فراش ہو چکا تھا مگر ابھی وہ مزید زندہ رہنے کا خواہش مند تھا۔ مگر جانتا تھا کہ ایک تاریک سایا عقبی جانب سے اس کا تعاقب کر رہا ہے۔ ایسے اوقات میں وہ گھبراہٹ، اداسی اور زندگی چھوڑنے کے دکھ کو ظاہر نہیں کرتا۔ وہ آخر وقت تک ایک خوش باش انسان کی طرح زندہ رہا۔ اس کی آخری حسرت یہ تھی کہ وہ صحت مند ہو کر مے پیے۔ مگر وقت گزر چکا تھا اور اب کاسۂ پیری سبو کا احسان اٹھانے کے قابل ہی نہ رہا تھا۔ ایسے وقت میں کاسۂ پیری چٹخنے کے لیے بالکل تیار ہو چکا تھا اور نتیجتاً ۱۱۔ جنوری ۱۶۱۲ء[۲۲] کو وہ بارہ پیاریوں کو ان کے برجوں میں اداس چھوڑ کر اپنے قطب شاہی بزرگوں کی ارواح سے جا ملا۔ اس کا جسد خاکی اس کے تعمیر کردہ گنبد میں دفنا دیا گیا۔ اور اب یہ کسے معلوم تھا کہ آنے والے دور میں اسی گنبد سے عالمگیر کی مغل فوجیں

بھاگ متی۔ محمد قلی قطب شاہ کی داستانی محبوبہ

گولکنڈہ پر گولہ باری کریں گی۔[۲۳]

محمد قلی قطب شاہ کی نوجوانی کا سب سے اہم واقعہ نوجوان رقاصہ بھاگ متی کے عشق کا ہے۔ جدید ادبی تاریخ میں قلی قطب اور بھاگ متی کے عشق کی داستان کا چرچا اس وقت ہوا جب ڈاکٹر زور نے ۱۹۴۰ء میں محمد قلی قطب شاہ کی کلیات مرتب کر کے شائع کی۔ بھاگ متی کی داستان میں ایک خوب صورت رومانس کے سب اجزا موجود تھے۔ ڈاکٹر زور کے زرخیز ذہن نے اس داستان کی تشکیل کے لیے بعض تاریخی حوالوں سے بھی معاونت حاصل کی۔ چنانچہ "چچلم کی رقاصہ" کے عشق میں مزید رومانس پیدا کرنے کے لیے انہوں نے "گلزار آصفی" کی اس روایت سے استفادہ کیا جس کے مطابق قلی قطب شاہ ایک بار اپنی محبوبہ کے وصال کے لیے گولکنڈہ سے چچلم جانا چاہتا تھا۔ بھرپور برسات کا زمانہ تھا۔ اور موسیٰ ندی میں خوف ناک طغیانی تھی نوجوان شہزادے نے عشق کے جنون کے سبب گھوڑا ندی میں ڈال دیا اور چچلم جا پہنچا۔[۲۴] ابراہیم قطب شاہ کو شہزادے کی اس حرکت کا پتہ چلا تو ندی پر پل بنوانے کا حکم دیا۔ محمد قلی قطب جب ۱۵۸۰ء میں بادشاہ بنا تو اس نے اپنی محبوبہ کی قدر و منزلت میں بہت اضافہ کیا۔ چنانچہ ہم عصر مورخ فرشتہ نے اپنی تاریخ میں بھاگ متی کے اس نئے مرتبہ اور شان و شوکت کا تذکرہ کرتے ہوئے لکھا کہ قلی قطب شاہ نے ایک ہزار سوار بھاگ متی کے حلقۂ ملازمین میں دے رکھے ہیں۔ مقصد یہ ہے کہ وہ سلطنت کے اعلیٰ امرا کی طرح نہایت ٹھاٹھ سے دربار میں آیا کرے۔ فرشتہ یہ بھی کہتا ہے کہ اسی کے نام پر قلی قطب نے گولکنڈہ کے نواح میں نئے بننے والے شہر کا نام "بھاگ نگر" رکھا مگر بعد میں بدل کر حیدر آباد کر دیا۔[۲۵] ڈاکٹر زور اس نتیجہ پر پہنچے تھے کہ حیدر آباد کی تعمیر کے بعد قلی قطب نے بھاگ متی کو شاہی حرم کی زینت بنا کر حیدر محل کا خطاب دیا تھا۔ مگر یہ ایک حقیقت ہے کہ کلیات قطب شاہ میں بھاگ متی پر واضح طور پر کوئی نظم یا غزل نہیں ہے مگر حیدر محل کے نام پر نظمیں موجود ہیں اور کیا حیدر محل ہی در حقیقت بھاگ متی کا نیا نام تھا۔؟ اس بات کی بنیاد غالباً اس امر پر رکھی گئی ہے کہ جب "بھاگ نگر" کا نام بدل کر "حیدر آباد" رکھ دیا گیا تو قطب کی محبوبہ کو "حیدر محل" کا خطاب دیا گیا۔ کلیات میں "حیدر پیاری" کے نام جو نظمیں ہیں ان میں ایک نظم دیکھیے جو قلی قطب کے مخصوص اسلوب کی ترجمان ہے۔ یہ نظم کا نثری ترجمہ ہے:

۱- "اس کے سرو جیسے قد پر نور تن کا جلوہ نظر آتا ہے۔ اور سب معشوقائیں اس کو دیکھ شرماتی ہیں۔ وہ اپنی پیشانی پر عشق کا ٹیکا (قشقہ) لگاتی ہے اور چاروں طرف نور تن کے تار بجتے ہیں۔ وہ عشق کی چادر اوڑھ کر بیر بہوٹی کی طرح سرخ نظر آتی ہے۔"

۲- "نبی کے صدقے ہی حیدر پیاری ملی ہے جس نے اپنے مختلف انداز سے مرے دل کو اپنے دل سے باندھ لیا ہے۔ وہ عشق کے پر اسرار راگ گاتی ہے۔ اس کے بال میں کنول کی تازگی اور آفتاب کی چمک ہے۔ وہ اپنی بھوؤں میں کاجل لگاتی ہے جسم میں نارنجی رنگ کی تنگ چولی پہنتی ہے اور آنکھوں کے خطِ سرمہ کے ذریعے مرے دل پر حملہ کرتی ہے۔"[۲۶]

بھاگ متی کی داستانی شخصیت کے حوالے تاریخ کے حافظہ میں کسی نہ کسی شکل میں محفوظ رہے ہیں۔

مغلوں کے زمانے میں فیضی پہلا شخص تھا جس نے اس کا ذکر کیا تھا۔ بھاگ متی کی شخصیت گزشتہ پچاس برس میں تنقید کا شکار رہی ہے۔ بالخصوص دکن کی تاریخ کے ماہر، پروفیسر ہارون خان شروانی نے بھاگ متی کے تاریخی وجود کا سختی سے انکار کیا ہے۔[27]

شروانی ہی کے تتبع میں سیدہ جعفر بھی بھاگ متی کی رومانوی داستان کی تردید کرتی ہیں۔[28] اگرچہ سیدہ جعفر نے چچلم میں بھاگ متی کے مزار کی نشان دہی بھی کی ہے لیکن وہ اسے مشتبہ قرار دیتی ہیں۔ ان کی آرا کے برخلاف البتہ ڈاکٹر مسعود حسین کا کہنا ہے کہ اس کہانی میں کچھ نہ کچھ صداقت ضرور ہے۔ اور پروفیسر شروانی کا منفی طریق استدلال صحت سے بعید ہے۔[29]

حقیقت کچھ بھی ہو بھاگ متی کے کردار میں تاریخ کا پرتو ضرور نظر آتا ہے۔ اور یہ ایک ایسی داستان ہے کہ جس کی روایت کے ڈانڈے قلی قطب شاہ کی ہم عصر تاریخ سے ملے ہوئے پائے جاتے ہیں اور یہ روایت صدیوں سے ایک تسلسل کے ساتھ تاریخ کے اوراق پر برابر دکھائی دیتی ہے۔ ایسی داستانوں کا بالکل بے حقیقت ہونا ممکن نہیں ہوتا ان کے پیچھے سچائی کا عنصر بہر حال ضرور موجود ہوتا ہے۔

محمد قلی قطب شاہ نے جس ادبی ماحول میں آنکھ کھولی اس میں فیروز، ملا خیالی اور محمود جیسے بلند پایہ شاعروں کی صدائیں گونج رہی تھیں۔ ان شاعروں کا مجموعی تجربہ ابتدائی طور پر اس شعری دبستان کا خاکہ بنا رہا تھا جس میں رنگ آمیزی کا بیشتر کام محمد قلی قطب شاہ کو کرنا تھا۔ قلی قطب نے ابتدائی زمانے ہی سے ان شعرا کے طرزِ احساس اور مزاج سے اپنی شناخت کر لی تھی اور ان ہی کی بنائی ہوئی روایات پر عمل پیرا ہو گیا تھا۔ اس عہد کی زبان اور شعری رویوں کا مطالعہ بہت دل چسپ معلوم ہوتا ہے۔ ہندوی اور فارسی ملاپ و تصادمات کے سلسلے مسلسل جاری ملتے ہیں۔ صرف لسانی عمل ہی نہیں بلکہ تہذیبی عمل بھی اسی ڈھنگ سے کار فرما ملتا ہے ہندوی جب بڑھتی ہے تو اس کا مطلب مقامی تہذیبی رویوں کا غلبہ ہے اور جب فارسی کا اثر زیادہ ہوتا ہے تو ایرانی اور وسط ایشیائی اثرات غالب معلوم ہوتے ہیں۔ لیکن اس دور میں ایک بات یقینی طور پر غالب ہے اور وہ ہے ہندی طرز احساس کا غلبہ — ہندوی طرز احساس کا غلبہ پورے قطب شاہی دور پر مسلط ملتا ہے۔ اس دور میں شعرا کے جمالیاتی نظام کی ساخت پر بھی ہندوی روایت ہی بھاری ہے۔ قلی قطب شاہ کی شعری توانائی میں مقامی جمالیات ہی کی نیرنگیاں دکھائی دیتی ہیں۔ اور ذرا ماضی کی طرف سفر کریں تو ان جمالیاتی نیرنگیوں کا سلسلہ قطب شاہی دور سے پیچھے بہمنی دور کے شعرا تک پھیلا ہوا ملتا ہے۔ اس طرز احساس کی روح کا مطالعہ کرنا چاہیں تو "پرت نامہ" کے مصنف فیروز بیدری کی غزلوں کو دیکھ لیجیے:

گوریاں سہیلیاں میں سب جگ کیاں ساریاں
جب سانولی سکھی سوں مائل ہوا دکھن میں
دو نین پر قدم تل میں فرش کر بچھاون
یوں ہنس چلے لنک تے سودھن ہنڈے انگن میں

ان اشعار میں وسط ایشیائی اور ایرانی رنگ دکھن کے سانولے رنگ سے مغلوب ہوتا ہوا نظر آ رہا ہے

محبوبہ کی چال بھی 'ہنس' جیسی ہے 'کبک' جیسی نہیں ہے۔ اس طرز احساس کو دیکھنے کے لیے ماضی میں ذرا مزید پیچھے چلیے تو ماضی کے دھندلکوں میں مشتاقؔ سے ملاقات ہوتی ہے وہ بھی بہمنی دور کی آخری یادگاروں میں سے ایک ہے:

او کسوت کسیری کرتن چمن میانے چلی ہے آ
رہے کھلنے کوں یوں دستی او چیپے کی کلی ہے آ

یہ شعر بھی مقامی روایت کے جمالیاتی طرز احساس کا نمائندہ ہے۔ چنانچہ دکنی شاعری میں جو طرز احساس بہمنی دور کی جمالیات نے بنایا تھا وہی طرزِ احساس قطب شاہی دور میں بھی جاری و ساری ملتا ہے۔ اور پھر قطب شاہی زوال کے بعد ولیؔ کی شاعری تک اس کا سفر جاری رہتا ہے۔ زمینی تجربے سے بننے والے اس لسانی' تہذیبی اور جمالیاتی طرز احساس کا غلبہ پورے دکنی ادب پر چھایا ہوا نظر آتا ہے۔ طرزِ احساس کی یہی روایت محمد قلی قطب شاہ کو ملی تھی اور قلی قطب شاہ کے زرخیز ذہن نے اس روایت کو نہ صرف استحکام بخشا بلکہ اس کی توانائی اور حرارت میں بہت اضافہ کیا۔ حقیقت یہ ہے کہ یہ محمد قلی قطب شاہ ہی ہے کہ جس کے ہاں دکنی روایت کی کلاسیکی تکمیل ہوتی ہے۔ اس کا شعری تجربہ اس دور کی جمالیاتی حساسیت کا سب سے خوب صورت اور جان دار نقش بناتا ہے۔ اس کی بارہ پیاریاں وہ بارہ دیویاں ہیں جو اس کے بت پرستی کے شیوہ کو شانتی دیتی ہیں۔ بارہ پیاریوں کی صورت میں اس کے مثالی حسن کی تکمیل ہوتی ہے۔ ہم بارہ پیاریوں کو خود نہیں دیکھ سکتے کہ وہ تاریخ کے پردے کے پیچھے ہیں مگر ہم قلی قطب کی آنکھ سے ان کے حسن و جمال کو ضرور دیکھ سکتے ہیں۔ ان کا اصل حسن و جمال قطب کی آنکھ میں ہے۔ اور قلی قطب کی آنکھ کا حسن و جمال دکن کا روایتی حسن و جمال تھا جس پر ہندوستانی دیومالا کا گہرا عکس تھا۔

جہاں تک لسانی شعور کا تعلق ہے۔ بہمنی دور کے آخری شاعروں فیروزؔ' مشتاقؔ اور قطب شاہی عہد کے شعرا میں واضح طور پر ایک نئے لسانی شعور کا سراغ ملتا ہے۔ زمانی تبدیلیوں کے عمل سے زبان کے اندر ایک نئی ساخت کی پرداخت شروع ہو جاتی ہے۔ ہندوی کی لسانی روایت اگرچہ بدستور مسلط رہتی ہے مگر فارسی زبان کی شعری لغت دھیرے دھیرے دکن کے اندر اپنے وجود کا اعلان کرنے لگتی ہے اگرچہ یہ اعلان نامہ پہلے ہی سے موجود تھا مگر قطب شاہی عہد میں اس کی آواز ذرا سی بلند ہونے لگتی ہے۔ غواصیؔ اور وجہیؔ کی غزلوں سے معلوم ہونے لگتا ہے کہ فارسی کی شعری لغت مستقبل کی زبان تراشنے کے لیے کوشاں ہے اور سچ تو یہ ہے کہ اس منزل تک پہنچنے میں دو صدیاں گزر جاتی ہیں اور تا آں کہ ولیؔ اور سراجؔ کی وہ آواز سنائی دیتی ہے جو اپنے دکنی وجود کے باوجود یہ اعلان کرتی ہے کہ فارسی کی لسانی روایت غالب آچکی ہے اور اردو زبان اپنے لسانی سفر کی منزلوں میں دو سو برس کا عرصہ طے کر چکی ہے۔

جہاں تک محمد قلیؔ قطب شاہ، وجہیؔ اور غواصیؔ کی زبان کا تعلق ہے ان میں محمد قلیؔ قطب شاہ دکنی روایت کا شاعر ہے۔ اس پر فارسی اثرات نسبتاً کم دکھائی دیتے ہیں۔ ہندوستانی دیومالا میں گہری دل چسپی اور زمینی رشتوں سے گہرے طور پر منسلک ہونے کے سبب اس کا لسانی شعور بنیادی طور پر مقامی ہی رہتا ہے۔ وہ اس لسانی شعور کا سب سے

بڑا شاعر ہے۔اس نے حافظؔ کی جو غزلیں فارسی سے ترجمہ کی ہیں ان میں فارسی لغت کا اثر زیادہ ملنا چاہیے تھا مگر ان غزلوں میں بھی اس کی مقامی روح پھڑ پھڑانے لگتی ہے۔اس کے ہاں فارسی روایت کا تجربہ دبا دبا ملتا ہے۔ قلی قطب میں جہاں جہاں فارسی کی شعری لغت ابھرتی ہے وہاں دکنی اسالیب اس کو غیر موثر کر دیتے ہیں۔اور یہ کش مکش قطب شاہی دور میں جاری رہتی ہے اور خود قلی قطب کی شاعری اس کا نقطۂ عروج ہے۔

اگر ہم یہ کہیں کہ محمد قلی قطب شاہ کی شاعری اس کی زندگی سے مکمل طور پر ہم آہنگ ہے تو بالکل بجا ہوگا۔ قلی قطب شاہ کی شاعری اس کی زندگی کے نگار خانہ سے مزین ہے جمالیات کا بھرپور ذوق رکھنے والے اس شاعر کے لیے خوش قسمتی سے جمالیات کے اعلیٰ ترین مظاہر ہمہ وقت حاضر تھے۔ حسیناؤں کے جمگھٹوں اور شراب وساقی میں اس کی زندگی بسر ہو رہی تھی۔ لہٰذا قطبؔ شاہ کی شاعری اس کی زندگی کا مصدقہ اظہار ہے۔اس کے ہاں کوئی جذبہ' احساس' خیال یا تجربہ مصنوعی اور روایتی نہیں ہے اس کے سارے شعری تجربے اس کے تجربے کا حاصل ہیں۔ان حالات میں وہ غزل کی فارسی دیومالا کی طرف کیوں کر رجوع کر سکتا تھا۔اسے محبوب سے ملنے میں کوئی طاقت مانع نہ تھی۔اسے کسی دربان کی خوشامد کرنے کی ضرورت نہیں تھی۔ محبوب کے سامنے "سبک سر" ہونے کا تصور بھی نہ کر سکتا تھا۔نہ ہی اسے "شیوۂ تسلیم" اختیار کرنے کی ضرورت تھی۔اس کا نہ کوئی رقیب تھا نہ اسے ہجر کا سامنا تھا نہ تنہائی کا۔نہ وہ فراق یار میں شب و روز گریہ زاری کرتا تھا۔کہنے کا مطلب یہ ہے کہ قلی قطبؔ کی شاعری فارسی غزل کی دیومالا کی ہرگز محتاج نہ ہوئی۔اس کے ذاتی تجربوں نے اس کے شعری تجربات کے لیے زمین تیار کی۔اردو میں قلی قطب کے بعد ایسے شاعر مشکل سے ملتے ہیں کہ جن کے خیال اور فعل میں کوئی فرق نہ ہو۔ قلی قطبؔ کی شاعری اور زندگی میں کوئی دوئی نہیں ہے۔اور شائد اسی لیے وہ اردو کے نقادوں کی عدالت میں گنہ گار قرار دیا جاتا ہے۔ مشرقی اخلاقیات کے ضابطے اس کی عشقیہ شاعری کو معتوب قرار دیتے ہیں۔ مگر اس میں شک نہیں وہ کسی بھی مقام پر شائستگی کا دامن ہاتھ سے نہیں چھوڑتا۔

اس نے عشق اور جنس کے آزادانہ فطری اظہار کے لیے تہذیبی جبر اور معاشرتی قدغنوں سے یک سر نجات حاصل کر لی تھی۔اس نے معاملات عشقیہ کی رنگینیوں کو بیان کرنے کے لیے اشارے کنائے یا رمز سے چھٹکارا پا لیا تھا۔ وہ حسن و عشق کے معاملوں کو تہذیبی خوف کے باعث کنائے کی زبان میں کہنے کا عادی ہی نہ تھا۔وہ ازلی و ابدی طور پر ایک آزاد صفت انسان تھا جس نے زندگی کے ظاہر و باطن میں فرق روا رکھنا مناسب نہ سمجھا تھا۔

اور حقیقت تو یہ ہے کہ اس کا کوئی مخفی باطن تھا ہی نہیں جو کچھ بھی تھا ظاہر ہی ظاہر تھا۔زندگی کے عام رویوں میں انسان اپنے اوپر ایک نقاب (Persona) چڑھا لیتے ہیں جس کا مطلب یہ ہے کہ وہ اپنے اوپر ایک خول چڑھائے پھرتے ہیں لیکن اگر ایسے انسانوں کی ذات کا نقاب اتار دیا جائے تو اندر سے ایک مختلف شخصیت برآمد ہوگی۔ قلی قطبؔ کا مسئلہ یہ ہے کہ کوششوں کے باوجود شائد وہ خود پر نقاب (Persona) نہ چڑھا سکا ہوگا چوں کہ وہ تہذیبی جبر اور ظاہر داری کے خوف سے ایام شہزادگی ہی میں نجات پا چکا تھا اس لیے اس کی پوری شخصیت اپنے ادبی اظہار کے

لیے نہایت پر سکون اور پر معنی رہی۔

شمالی ہند کی تہذیب اظہار عشق میں کنائے کی اشارتوں سے محظوظ ہوتی تھی۔ یہاں اصل لطف رمزیت کے پیرایوں میں تھا۔ اور اس میں شک نہیں کہ رمزیت یا کنائے سے معنی کا ایک طلسمی حصار شعر میں قائم ہو جاتا تھا۔ جب کہ عشق کے برملا اظہار میں یہ طلسمی حصار تعمیر نہیں ہو سکتا ہے۔ لیکن قلی قطبؔ کی شاعری میں اظہار کی برملا اور عریاں صورتوں نے نشاط و طرب کی شادمانیوں سے ایک ایسا طرب ناک منظر بنا دیا تھا جس کی کوئی ابتدا تھی نہ انتہا۔ ہماری حسیات کو متاثر کرنے والا ایک طلسمی منظر نامہ قلی قطبؔ کی شاعری میں ہر لمحہ ایک نئے خیال کے ساتھ نمودار ہوتا ہے۔ دراصل اس کی شاعری اس کے عشقیہ روزنامچہ کی حیثیت رکھتی ہے۔ اس نے زندگی کو جس والہانہ ذوق و شوق سے دیکھا اور سرشاری کی جس سطح پر زندگی کو شاعری میں دکھایا اردو کا کوئی دوسرا شاعر اس سطح تک نہ آ سکا۔

محمد قلی قطبؔ شاہ نے اپنی شاعری میں جتنی کثرت سے خدا اور نبی کو یاد کیا ہے اردو کے کسی دوسرے شاعر کے ہاں اس کے مثال نہیں ملتی ہے۔ اس کے ساتھ ساتھ دوسرے بہت سے مذہبی حوالے بھی اس کی شاعری میں بار بار دہرائے گئے ہیں۔ کلیات قطب شاہ کی ابتدائی پچیس غزلوں کو پرکھیے تو ان میں کئی مقامات پر مذہبی حوالے نظر آتے ہیں۔ وہ شاعر جو عیش و طرب اور بادہ نوشی کے بلند بانگ تذکروں کا ذکر اپنی شاعری میں کرتا ہے— نبی اور خدا کا ذکر بھی لے آتا ہے۔ قلی قطبؔ شاہ کے اس پہلو پر سنجیدگی سے غور نہیں کیا گیا ہے۔ محض یہ کہہ دینا کہ وہ اپنی شاعری میں خدا اور رسول کا ذکر کرتا ہے کافی نہیں۔ یہ بات اس قدر سادہ بھی نہیں کہ جس کا ذکر سرسری طور پر کر کے ہم آگے بڑھ جائیں۔

اگر قلی قطب شاہ مذہبی یا صوفی شاعر ہوتا تو پھر یہ سوال اٹھانے کا حق بھی حاصل نہ ہوتا کہ یہ ان شعرا کی روایت ہے۔ مگر غزل کے شعرا کی یہ روایت نہیں تھی۔ فارسی شعرا نے بھی قلی قطبؔ شاہ کی طرح نبی اور خدا کا تذکرہ اتنی کثرت سے نہیں کیا ہے۔ ہم یہ بات بھی کہہ سکتے ہیں کہ یہ دکنی شاعری کی روایت تھی، دل چسپ بات تو یہ ہے کہ غزل کی شاعری کو تو اپنے کفر پر تفخر کا احساس رہا ہے۔ اور اعلان، کفر سے شاعر کی ذات اپنے گرد کے حصار توڑ کر آزادی میں سانس لینے لگتی تھی۔ قلی قطبؔ شاہ کے ہاں ایسے حصار توڑنے کا ذکر بہت کم ملتا ہے کیوں کہ وہ پہلے ہی سارے تہذیبی حصار توڑ پھوڑ کر علی الاعلان اپنی سرمستیوں کے تذکرے کرنے لگا تھا۔ اور قلی قطبؔ کے لیے یہ سب کچھ اسلوب زیست بن گیا تھا۔ اس نے سماج کے ظاہری وقار اور مصنوعی رکھ رکھاؤ کے تکلفات یک سر نظر انداز کر کے اپنے ظاہر و باطن کے فرق کو مٹا دیا تھا۔ اس اعتبار سے قلی قطبؔ شاہ ایک بہت بڑا بت شکن بھی ہے۔

ہمیں یہ بات بھی یاد رکھنی چاہیے کہ اس نے ہمارے ادب کو سچ بولنے کا سلیقہ اور حوصلہ دیا۔ یہ محض شاعرانہ حوصلہ نہیں تھا۔ یہ اپنے اعمال و افعال کو سچائی سے بیان کرنے اور ان کا اقرار کرنے کا حوصلہ تھا۔ مگر ادبی تاریخ میں قلی قطبؔ کی روایت مغلوں کی تہذیب کے رکھ رکھاؤ اور ظاہر و باطن کے فرق کے باعث ولیؔ کے دور تک چلی مگر اس کے بعد اس فرق کے باعث دب کر رہ گئی:

صدقے نبی قطبؔ زماں پیاری سوں مل عیشاں کر کے
کیوں نا کرے ینہہ ملک میں تج عشق تھے والی اہے

نبی صدقے قطبا کوں اپنی میا سوں
دیکھا کر چھبیلے چھنداں سوں رجھاتی

نبی صدقے قطبؔ کے تج پر جم
سورج جس تھے لجے سو استری ہے

نبی صدقے قطبؔ سر مست ہو کر
پیاریاں سوں گمائی رات ساری

نبی صدقے قطبا سون مد پیوے جم جم
دو چند مکھ کہ جس مکھ تھے جوتی سنگارے

صدقے نبی قطبؔ زماں ہے اس زماں کا انوری چوتھے پہر آ کر قطبؔ زماں سوں پدمنی

حق کے کرم سوں جم جیو قطبا تمیں پت سوں صدقے نبی دولت بخر جم راج کر راجے سدا

پکڑیا علی داماں سب ہی اس عید میں قطبؔ زمان کے سب گناہاں بخش الہ

محبت قطبؔ کر خوشیاں سوں توں راج نبی صدقے پایا ہے جنت کی حور

محمد قلی قطبؔ شاہ جیسے آزاد منش اور نشاط جو شاعر کے لیے مذہب در حقیقت مذہب کی حیثیت نہیں رکھتا۔ اس کے ہاں مذہب ذہنی کلچر کا نام بن جاتا ہے اور وہ بھی نشاطیہ کلچر۔ مذہب اپنی حقیقی روح سے گزر کر رسوم کی شکل اختیار کر لیتا ہے۔ یہ مذہب کی رسمی شکل ہے جو اپنے کلچر میں مذہب کے ساتھ کوئی تضاد نہیں دیکھتی ہے۔ بلکہ مذہب کو رسمی شکل میں اپنا کر اسے ثقافت کا تابع کر دیتی ہے۔ اسی لیے قلی قطبؔ کے ہاں اس گناہ کے اعتراف کا احساس بھی بہت دبا دبا ہے اور احساس بھی محض رسمی ہی ہے قلی قطبؔ اسی خود مکتفی ذہنی کلچر کا شاعر ہے۔

اس نے اپنی زندگی کے لیے مذہب کو بہ طور مذہب قبول نہیں کیا بلکہ اسے ایک دیومالا کی شکل دے دی ہے جیسا کہ جالبی کہتے ہیں کہ اس کے مذہب میں مذہبی شخصیتوں کی حیثیت بتوں کی ہو گئی ہے۔[۳۰] ایک ایسی دیومالا کہ جو رسوم اور تقریبات کی رنگینوں سے عبارت ہے۔ محمد قلی قطب شاہ کی بنائی ہوئی دیومالا میں علی اور پیغمبر کی ذات کو بتوں کا درجہ حاصل ہو جاتا ہے۔ وہ ان بتوں کو اپنا محافظ، محسن' اور معطی قرار دیتا ہے۔ جس طرح ہندو دیومالا میں ہندو لوگ کرشن یا مہادیو کے ممنون ہوتے ہیں اسی طرح سے قلی قطب بھی علی اور پیغمبر کے لیے ممنونیت کا اظہار کرتا رہتا ہے۔ اپنی عیش و عشرت اور بادہ نوشی کی محفلوں کے لیے وہ ہمیشہ ان سے دعا کرتا ہے اور ان کے احسانوں کا شکریہ ادا کرتا ہے۔ یہ اس کی ذات کا ان بتوں کے ساتھ ایک سمجھوتہ ہے کہ وہ اپنی من مرضی سے جو کچھ چاہے کر سکتا ہے اور بعد ازیں ان کا شکر گزار ہوتا ہے۔ لیکن اس نے شکریہ کو نہایت سختی سے واجب قرار دیا ہے۔ اور اس کا عقیدہ ہے کہ وہ سارے اسباب عیش و مسرت اس کے بتوں کے فیض و کرم کا نتیجہ ہیں۔

ہر بڑے شاعر کے پیچھے کوئی نہ کوئی ایسی پراسرار طاقت ضرور ہوتی ہے جو اس کے تخلیقی سرچشموں کا منبع و ماخذ ہوتی ہے۔ بعض اوقات ماضی سے محبت شعری طاقت کا سرچشمہ بن جاتی ہے اور کبھی ماضی سے نفرت شاعری کی قوت محرکہ قرار پاتی ہے۔ کبھی کبھی ناسٹلجیا (Nostalgia) ایک بڑی شاعری کا محرک بن جاتا ہے۔ مگر قلی قطب شاہ کی شاعری کا منبع و سرچشمہ جنس ہے۔ ہر انسان کا اپنا ایک باطنی مرکز ہوتا ہے اور وہ اسی باطنی مرکز کی رہنمائی میں سفرِ حیات طے کرتا ہے۔ قلی قطب کا باطنی مرکز جنس ہے۔ در حقیقت جنس ہی اس کی شاعری کا باطنی اور بنیادی استعارہ ہے۔ اس استعارے کی جڑیں بہت دور تک اس کے عنفوانِ شباب سے بھی پرے جا ملتی ہیں۔ اس مقام پر ان ایام کو ذہن میں لانا ہوگا جب وہ محض شہزادہ تھا۔

اس کی شاعری ایک اوپیرا (Opera) یا رہس کی طرح سے ہے جس میں مختلف کردار اپنے خوب صورت ملبوس اور حسین بدنوں کے ساتھ نمودار ہوتے ہیں۔

کبھی کبھی اس کی کلیات کا مطالعہ کرتے ہوئے یوں لگتا ہے کہ جیسے ہم عہدِ قلی قطب میں گولکنڈہ کے ٹی وی پر بہار یا خزاں کے ملبوسات کا کوئی شو دیکھ رہے ہیں جیسے کہ آج کل روم یا پیرس کے ملبوسات کے شو دیکھے جاتے ہیں۔ فرق یہ ہے کہ گولکنڈہ کا یہ شو ایک ایسا شخص دکھا رہا ہے جس کی آنکھ حسن کے تلذذ سے بھری ہوئی ہے اور جس کے دل میں جنسی لطافتوں کی کبھی نہ مٹنے والی خواہش کروٹیں لے رہی ہیں۔

قلی قطب کی پیاریوں کا تذکرہ ہو یا جلوے کی گھڑیوں کا بیان ہو، ہر جگہ ایک جیسا پر نشاط سماں نظر آتا ہے۔ آیئے ہم اس کی پیاریوں کا سراپا دیکھتے ہیں یہ نمونے ڈاکٹر زور کی مرتب کردہ "کلیات محمد قلی قطب شاہ" سے لیے گئے ہیں:

ننھی

"ننھی جیسی حسین نو آسمانوں میں بھی نہیں۔ اس نے مدن پھول کے رنگ کی ساڑی باندھی ہے۔

اے ننھی میں ترے جسم کی خوشبو کا ذکر کروں یا ترے راز کی کہانی بیان کروں۔۔۔ خوشبو ترے جسم سے اس طرح مہکتی ہے جیسے سانت کی بارش سے مہکتی ہو۔ ترے آنکھوں کی چمک میں کاجل بہت سہانا نظر آتا ہے۔"

کنولی

"کنولی اپنے ہاتھ میں پیالہ لے کر کھڑی ہے۔ بالوں میں پھول جماتی ہے۔۔۔ آنچل کے اندر سے اپنی آنکھوں کی چنچل پتلیوں کو نچا رہی ہے۔ اس کے جسم کے رنگ سے نورتن کو روشنی ملی ہے۔۔۔ دکھن کی اس کونلی سکھی کو دیکھ کر میری جتنی کالی اور گوری سہیلیاں تھیں میں ان سب کو بھول گیا۔"

"یہ شگفتہ آنچل پھر میرے یہاں سبز آنچل اوڑھے اور پھولوں کی کلغی لگائے ہوئے آئی۔ اس کی الہڑ چال سے شراب کا خمار اور رنگ کے ڈورے نظر آرہے ہیں۔"

گوری

"اے گوری تیرے جسم پر سر تا قدم پھول ہی پھول ہیں۔ تو اپنی پرستش کرانے کے لیے کھڑی ہے تو مجھے عشق کی صحبتوں میں پیالا پلا۔ مجھ پر ترے عشق کی بھٹی کی مستی چڑھی ہوئی ہے۔"

ان عورتوں کی تمثالوں کے پس منظر میں وہ ہندوستانی عورت بار بار جھلکتی ہے جو کبھی کالی داس کی "شکنتلا" یا "میگھ دوت" میں یا پھر امارو، چنڈی داس اور ودیاپتی کی شاعری کے اوراق پر سجی ہوئی ہے۔ اور اس کے ساتھ ساتھ قلی قطب کی شاعری میں جو عورتیں بار بار ابھرتی ہیں ان میں کام شاستر کی عورتوں کی جھلکیاں بھی برابر دکھائی دیتی ہیں۔

محمد قلی قطب شاہ نے بادشاہت سے قبل ایامِ شہزادگی کے چودہ پندرہ سال شاہی محلات میں بسر کیے۔ قطب شاہی سلطنت کے شہزادے کے لیے محلات میں دنیا بھر کے سامانِ طرب فراہم کیے گئے تھے۔ اعلیٰ سے اعلیٰ شراب، بے مثال ملبوسات، خوش ذائقہ طعام، مطربانِ خوش نوا اور سلطنت بھر کے منتخب گل فام چہرے اس کی نگاہ کے منتظر رہتے تھے۔۔ قلی قطب شاہ کا ذوقِ جمال ایامِ شہزادگی ہی میں پروان چڑھا اور پھر صرف پندرہ کی عمر میں تخت سلطنت پر متمکن ہونے کے بعد اس کے عیش و طرب کی دنیا مزید رنگین ہوتی گئی۔ اس نے بچپن سے جوانی اور جوانی سے موت تک زندگی کو ایک ہی نظر سے دیکھا۔ اس کے لیے زندگی جمال و طرب کی نا مختتم کیفیتوں کا نام تھا۔ وہ شخص جس کے اِردگرد حسیناؤں کے جمگھٹے رہتے تھے، رقاصاؤں کے رقص جس کے منتظر ہوتے تھے اور شراب پلانے والے پرکشش ہاتھ ہمہ وقت جس کی طرف بڑھنے کو تیار رہتے تھے، ایسے شخص کے لیے زندگی ایک ہی مقصد رکھتی تھی۔۔۔ حق یہ ہے کہ عمرِ عزیز کا بیش از بیش حصہ اس نے جی بھر کر زندگی سے محظوظ ہونے میں بسر کیا۔ اس نے شراب اور جنسی تلذذ میں جسم کو کثرت سے مصروف رکھا۔ اس کی طرب ناک خواہشات ان حد تھیں جن میں کوئی ٹھہراؤ نہ تھا۔ جتنا زیادہ وہ حسن سے سیراب ہوا اتنی ہی زیادہ خواہش بڑھتی گئی۔ اس کی زندگی میں وصل ہی وصل تھا۔ اس پر جدائی تنہائی اور محرومی کا سایا نظر نہیں آتا۔ اس کی پوری زندگی ایک پُرنشاط رات کی طرح نظر آتی ہے

جس میں ہر لمحہ وہ نشوں سے مسلسل لبریز اور شرابور ہوتا جاتا ہے۔

اگر یہ سوال کیا جائے کہ کیا اردو غزل کا بنیادی استعارہ عشق ہے تو اس کا جواب اثبات میں دیا جائے گا۔ واقعتاً اردو غزل کا بنیادی استعارہ عشق ہی ہے۔ مگر یہ جان لینا چاہیے کہ یہاں عشق' غزل کے نصاب کا عشق ہے۔ یہ نظری ہے اس کا عمل سے تعلق نہیں۔ یہ ایک فینٹسی ہے جس میں شاعر متخیلہ میں رہتے ہوئے خواب دیکھتا رہتا ہے۔ غزل کا عشق تو رسوم و قیود کا عشق ہے اور جہاں "تہذیبِ رسمِ عاشقی" کے دستور نافذ العمل ہیں۔ جہاں حسن و عشق کی ایک مخصوص ثقافت کے دائرے میں رہتے ہوئے ہی معاملاتِ عاشقی طے کیے جا سکتے ہیں۔

مگر قلی قطبؔ کا عشق رسوم و قیود اور "تہذیب رسم عاشقی" کا عشق نہیں ہے۔ اس کے لیے یہ کہہ دینا ہی کافی ہے کہ یہ قلی قطبؔ شاہ کا عشق ہے اور قلی قطبؔ شاہ کے عشق کے لیے صرف اتنا ہی کہنا ضروری ہے کہ اس عشق کا باطنی استعارہ جنس ہے۔

قلی قطبؔ جبلتوں کا شاعر ہے۔ یوں تو کوئی بھی شاعر جبلتوں کا اظہار کیے بغیر نہیں رہ سکتا جس طرح کہ بھوک کی جبلت ہماری ایک خاص جسمانی احتیاج کو سکون بہم پہنچاتی ہے۔ اسی طرح سے ہمارے جسم کے اندر خواہشوں کی بھوک پیدا ہوتی ہے چناں چہ اس احتیاج کو پورا کرنے کے لیے جنسی جبلت بروئے کار آتی ہے اور ہمارا جسم مسرور ہو جاتا ہے۔ جبلتیں حیاتیاتی ہیں اس لیے ان کی پیدائش بدنی ضروریات کے تحت ہوتی ہے اور بدنی ضروریات کو جو جبلت کے ذیل میں آتی ہیں ہمہ وقت وجود میں آتی ہیں اور اپنی احتیاجات کو پورا کروانا چاہتی ہیں جیسے بار بار بھوک کا لگنا اور وقفوں کے ساتھ ساتھ جنسی عمل کی خواہش ——

قلی قطبؔ شاہ کو ہم نے جبلتوں کا شاعر اس لیے کہا ہے کہ عام شعرا کے مقابلے میں اس کے ہاں جبلتوں کا اظہار سب سے زیادہ ہے۔ آخر اس کے ہاں ان کا اظہار اتنا زیادہ کیوں ہے؟ کچھ لوگوں میں ایک تو حیاتیاتی طور پر جنسی جبلتیں از بس احتیاج کا تقاضا کرتی ہیں اور یوں نفسی صحت مندی کے لیے ان کی تکمیل ضروری ہو جاتی ہے۔ دوسرے قلی قطبؔ جس ماحول میں رہتا تھا وہ ماحول حسن و نشاط کا تھا لہٰذا اس کا ماحول بھی جنسی جبلتوں کا بہت بڑا محرک تھا جہاں محرکاتی قوتوں کی کثرت بھی تھی اور جبلتوں کو سکون دینے اور مسرور کرنے کے سارے اسباب بھی فراہم تھے۔

محمد قلی قطبؔ شاہ کی شاعری میں جنسی تمثالوں سے ارتقاع کے حصول کا ایک ذریعہ اس کی متعلقات پرستی (Feticism) ہے اور متعلقات پرستی میں اس کا مرغوب مقام چھاتی ہے۔ نشاط کی محفلوں اور برسات کی بہاروں میں وہ خاص طور پر چھاتیوں کے جوبن کا ذکر کرتا ہے اور بھیگی ہوئی چھاتیوں کی تمثالیں اس کے لیے بے حد محبوب معلوم ہوتی ہیں۔ برسات کے موسم میں بادل، بارش اور بجلی قلی قطب شاہ کی شاعری میں جنسی مہیجات تیز کرنے کا سبب بنتے ہیں۔ قلی قطب کی شاعری کے یہ نثری ترجمے زورؔ کی مرتب کردہ کلیات سے ہیں:

"مرگ کے بادل گرج رہے ہیں۔ اے سکیو آؤ اور سنگار کرو۔ بارش کے قطرے آہستہ آہستہ گرنے لگے تم ان سے اپنی چولی بھگو لو تا کہ جوبن کی بہار نظر آئے۔"

"بارش کا موسم آیا اور کلیوں کا راج شروع ہو گیا۔" "جسم ٹھنڈ کی وجہ سے لرز رہے ہیں اور جوبن کپکپا

رہے ہیں۔ پیا کا چہرہ دیکھتے ہی چولی خود بخود پھٹی جا رہی ہے۔"

"(پیاری) اپنے جوبن کے حوض خانوں میں عشق کا رنگ بھر کر جسم کے رویں رویں میں بجلی کی رو دوڑا دیتی ہے۔"

"رنگ سے بھیگی ہوئی چولی میں سے سر پستاں رات کی نشانی بن کر سیاہ نظر آتی ہے اور اس کو دیکھ کر تعجب ہوتا ہے کہ سورج (جیسے پستان) کے بیچ میں رات کو کسی جگہ مل گئی۔"

"ایک سے ایک کے پستان زیادہ خوب صورت جن پر سیاہ بادلوں کی لٹیں ایسی نظر آتی ہیں جیسے پہاڑوں پر کالے کالے بادل چڑھائی کرنے آئے ہوں۔"

"ان نئی نئی اور شوخ دوشیزاؤں نے اپنی چولیاں پانی کی بوندوں سے بھگولی ہیں اور جھولوں میں بیٹھ کر جھول رہی ہیں۔"

"ان چھبیلی چلبلی جیسی دوشیزاؤں کے جوبن چولیوں کے بند سے آزاد ہو کر نکل پڑے ہیں۔ ان کے جسم سے شرابِ عشق ابل رہی ہے اور وہ اپنی آنکھوں سے فریفتہ بنا رہی ہیں۔"

"موہنیاں اپنے خوش رنگ جسموں پر رنگ رنگ کے لباس پہنے 'اپنے جوبنوں کی بہار دکھاتی ہوئی 'ناز و ادا کے ساتھ محوِ خرام ہیں۔ ان کے آبِ حیات جیسے صاف وشفاف پستانوں کے ساتھ سیاہ بھیٹنیں (سر پستاں) ظلمات کی طرح لگی ہوئی ہیں۔ یا جوبن کے پاک و صاف آسمانوں پر دو کالے کالے بادل چڑھ آئے ہیں۔"

جسمانی مسرت کا حصول اس کے لیے بالکل عام حیاتیاتی عمل ہے جو جسم کے توازن اور ترفع کا باعث ہے۔ اس کی بنائی ہوئی دیومالا کی اخلاقیات میں گناہ کا تصور نہیں ہے۔ وہ چیزیں جو عام اخلاقیات کی نظر میں گناہ ہیں۔ قلی قطبؔ ان کو دیکھے بغیر گزر جاتا ہے۔ زندگی سے حاصل ہونے والی جسمانی مسرتوں کو وہ جسمانی حق سمجھتا ہے اور اس حق کی ادائیگی میں وہ بڑا دیانت دار اور مخلص ہے۔

وہ پہلا شاعر ہے جس نے پرائیویٹ ورلڈ کی شاعری کو پبلک ورلڈ بنانے میں کوئی عار نہیں سمجھی۔ اور عار سمجھتا بھی کیسے کہ وہ جنس کی مسرتوں میں اپنے قارئین کو بھی شریک کرنا چاہتا تھا۔ جنس کا اظہار اس کے لیے عیب نہیں تھا۔ البتہ اس کی شاعری کے اس کردار کو ہمارے نقادوں نے کڑوی گولی سمجھ کر بہ مشکل نگلا ہے۔

کہا جاتا ہے کہ محمد قلی قطبؔ شاہ کا موضوع حسن و عشق ہے جس سے یکسانیت پیدا ہوتی ہے۔ مگر یہ نہ بھولیے کہ اس نے حسن کو ہزار شیووں سے اگر دیکھا ہے تو دس ہزار شیووں سے اس کا اظہار بھی کیا ہے۔

وہ ایسے شعرا میں تھا جو حسن و عشق کی تمثالوں کے بغیر ایک قدم بھی آگے نہ بڑھا سکتا تھا۔ حسن اس کی کم زوری بھی تھی اور طاقت بھی ـــ درحقیقت اس کی شاعری کی حقیقی قوت بھی حسن میں تھی اس کی تخلیقی قوت بھی اس وقت ارتفاع کی طرف بڑھتی ہے جب وہ حسن سے شادکام ہوتا ہے۔

قلی قطبؔ اور اس کے بیشتر معاصرین میں شعری کلیت کا وہ تصور نظر نہیں آتا جو ایک طرف ہمیں زندگی کے مظاہر کی تفہیم عطا کرتا ہے۔ اور دوسری طرف ہمیں اپنے باطنی مرکز کی طرف بھی رجوع کرنے کی ترغیب دیتا

ہے۔ اچھی اور خوب صورت شاعری محسوسات یا جذبات سے تخلیق ہو سکتی ہے مگر عظمت کے حصول کے لیے تخلیق کے باطنی تجربہ سے مستفیض ہونا پڑے گا۔ وہ چیز جو کسی شاعری کو عظیم بناتی ہے وہ اس سے ملنے والی بصیرت ہے۔ دنیا کا ہر بڑا ادب عظمت کے معیارات تک اس بصیرت کی تخلیق کے بعد ہی پہنچتا ہے۔ اور ہم یہ بھی جانتے ہیں کہ یہ بصیرت کسی شاعری کے تہذیبی و فکری تجربہ کا ماحصل ہوتی ہے لہٰذا اس کی عدم موجودگی میں کسی شاعری کو عظیم شاعری کہنا مشکل ہے۔ اور یہی دقت دکنی شاعری میں پیش آتی ہے۔

ہم یہ بات اچھی طرح جانتے ہیں کہ غالبؔ اور میرؔ اسی شعری تصور سے شعری عظمت تک پہنچتے ہیں اور لکھنو کے اکثر شاعر (انشاؔ اور ناسخؔ وغیرہ) اس عظمت کے درجہ سے بہت پیچھے رہ جاتے ہیں۔ کچھ اسی قسم کی صورت حال دکنی شاعری کی بھی ہے۔ اس شاعری کے جذبے، احساس اور جمالیات سے انکار نہیں ہو سکتا مگر سوال پیدا ہوتا ہے کیا یہ شاعری عظیم کہلا سکتی ہے؟ کیا اس میں عظمت کے کوئی آثار نظر آتے ہیں؟ محمد قلی قطبؔ شاہ اور اس کے معاصرین زندگی کو ایک ایسے افق سے دیکھتے ہیں جہاں ان کی نظریں جسم پر مرکوز ہو جاتی ہیں۔ مگر وہ اس جسم کے باطنی مرکز کی طرف سفر نہیں کرتے۔ جسم، جسم ہی رہ جاتا ہے کسی دوسرے تجربے کا استعارہ نہیں بن پاتا۔ وہ مابعد الطبیعات کے مسافر نہیں ہیں۔ ان کا سارا کھیل اس طبیعی دنیا کا تھا۔ جس میں ہر طرف منظر ہی منظر ہیں۔ جلووں کی بہتات ہے۔ مگر اس عہد کے شعرا ان منظروں کے ماورا کچھ نہ دیکھ سکے۔ البتہ وہ ہماری حسیات کو مسرور اور جذبات کو برانگیختہ ضرور کر جاتے ہیں اور یہ ہی اس عہد کی روح عصر تھی۔ جو چیز اس شاعری کو ایک ارفع مقام دیتی ہے وہ اس کی تخلیقی صداقت ہے ان کے پاس مابعد الطبیعات نہ سہی۔ مگر وہ جو کچھ بھی تجربہ کرتے ہیں اسے پوری سچائی سے بیان کر دیتے ہیں۔

وجہیؔ

دکن کے دوسرے ادیبوں کی طرح وجہیؔ کے حالات زندگی بھی بہت کم دست یاب ہوئے ہیں۔ البتہ اتنا ضرور معلوم ہوتا ہے کہ وجہیؔ، ابراہیم قطبؔ شاہ (۱۵۸۰-۱۵۵۰ء) کے زمانے میں پیدا ہوا۔ یہ وہ زمانہ ہے کہ جب قطبؔ شاہی سلطنت قائم ہوئے ایک مدت گزر چکی تھی۔ سلطنت کے بانی قلی قطبؔ شاہ اور بعد میں آنے والے حکم رانوں کا زیادہ عرصہ سلطنت کو مستحکم بنانے میں گزر گیا تھا۔ قطبؔ شاہی سلطنت کو وراثت میں بہمنی سلطنت کی تہذیب اور علوم وفنون کی اعلیٰ روایت ملی تھی۔ چنانچہ سلطنت کے استحکام اور اس وراثت کے اثرات سے گولکنڈہ کی اپنی تہذیبی اور ادبی روایت بھی آہستہ آہستہ مستحکم ہو رہی تھی اور جس دور میں وجہیؔ نے آنکھ کھولی اس میں گولکنڈہ کی ادبی روایات کے ابتدائی نقوش استوار ہو چکے تھے۔ یہ وہ زمانہ تھا جب گولکنڈہ میں ملا خیالیؔ، فیروزؔ اور محمودؔ جیسے بلند پایہ شعرا کے نغمے گونج رہے تھے۔ وجہیؔ کا ادبی شعور ان ہی شعرا کی روایت میں پروان چڑھا تھا۔ وجہیؔ کی شعری مشق ابراہیم قطبؔ شاہ کے دور میں شروع ہوئی۔ اپنی فطری ذہانت کے بل بوتے پر وہ جلد ہی ایک

مشاق شاعر بن گیا۔ وجہی کی سیرت و عظمت کا ستارہ محمد قلی قطب شاہ (۱۶۱۲ء-۱۵۸۰ء/ ۱۰۲۰-۹۸۸ھ) کے دور میں چمکا۔ یہ اس کے عروج کا دور تھا۔ جب وہ درباری شاعر بھی تھا اور سلطان کا منظور نظر بھی۔ وجہی اور قلی قطب شاہ ہم مذاق و ہم مزاج تھے۔ دونوں رند مشرب، آزاد خیال اور عشق پیشہ شاعر تھے۔ معلوم ہوتا ہے کہ قلی قطب شاہ اور وجہی کے درمیان بے تکلفی اور گہری رفاقت بھی رہی ہوگی جس کا ثبوت "قطب مشتری" میں حجلۂ عروسی کا منظر نامہ ہے جس میں محمد قلی قطب اور مشتری کے درمیان پیار، تلذذ اور مباشرت کی منازل کا طویل بیان ملتا ہے۔ اس قسم کے مناظر ممدوح کے ساتھ اس کے گہرے روابط کے عکاس ہیں۔ اس سلسلے میں ایک دوسری بات یہ بھی ہے کہ "قطب مشتری"، قلی قطب شاہ کے انتقال سے صرف دو سال پہلے مکمل ہوئی۔ یہ وہ زمانہ ہے جب بادشاہ بسترِ علالت پر گر چکا تھا اور اس کی صحت جواب دے چکی تھی۔ ان حالات میں وجہی نے بادشاہ کا حوصلہ، ہمت اور توانائی بلند کرنے کے لیے اس کے اوصاف کی بہت توصیف کی ہے۔ اور مثنوی میں شہزادہ قطب کی مہمات بھی علیل و نحیف بادشاہ کے اندر ایک نئی زندگی پیدا کرنے کا استعارہ بن جاتی ہیں۔

محمد قلی قطب شاہ اور وجہی کے تعلقات کے ضمن میں ایک بات بڑی عجیب ہے کہ "قطب مشتری" میں وجہی نے فیروز اور محمود کو تو استاد شاعر کہا ہے مگر قلی قطب شاہ کی طرف کوئی اشارہ نہیں کیا۔ اس بات کی طرف ڈاکٹر مسعود حسین بھی توجہ دلا چکے ہیں[۳۱] لیکن اس سے زیادہ حیران کن امر یہ ہے کہ وجہی نے "قطب مشتری" میں شہزادے قطب شاہ کی شجاعت، سخاوت، بہادری، تعیش اور خمریات کا تو جی کھول کر ذکر کیا ہے مگر اس کی شعری صلاحیتوں کا کوئی تذکرہ نہیں کیا ہے۔ یہ بات واقعتاً توجہ طلب اور حیران کن ہے۔ محمد قلی قطب شاہ کے دور میں گولکنڈہ کی بزم عیش کا شہرہ تھا۔ یہ بزم عیش محلات شاہی کے اندر بھی جمتی تھی اور باہر بھی۔ بادشاہ اور اس کے مقربین مثالی طور پر زندگی کی لذتوں اور لطافتوں سے لطف اندوز ہو رہے تھے۔ محمد قلی قطب کی کلیات اس نشاطیہ تہذیب کے مرقعوں سے عبارت ہے۔ اس زمانے میں ہمارے اس ممدوح کو سب کچھ حاصل تھا۔ شراب، شاہد، ماحول اور مالی وسائل۔

وجہی کی زندگی نہایت عیش و سکون سے بسر ہو رہی تھی کہ ۱۶۱۲ء میں اس کے سرپرست محمد قلی قطب شاہ کی زندگی کا پیمانہ لبریز ہو گیا۔ اس کی وفات وجہی کے لیے بہت بڑا صدمہ ثابت ہوئی۔ محمد قلی قطب کا مرنا تھا کہ پورا دور ہی بدل گیا۔ محمد قطب شاہ ۱۶۱۲ء-۱۰۲۰ھ میں تخت پر بیٹھا۔ قلی قطب کے مقابلے میں وہ ایک بالکل مختلف انسان تھا۔ ممکن ہے اس کی شخصیت کا یہ فرق قلی قطب شاہ کی شخصیت کے ردعمل کے طور پر پیدا ہوا ہو۔ محمد قطب شاہ نہایت متدین شخص تھا۔ زہد و تقویٰ میں یقین رکھتا تھا اور اسلامی عبادات پر سختی سے عمل کرتا تھا۔ چنانچہ وجہی اور محمد قطب شاہ میں کوئی قدرِ مشترک نہ تھی۔ یہیں سے وجہی کی زندگی میں دردناک آشوب شروع ہوتا ہے۔ اور یہ بات صرف وجہی کی ذات تک محدود نہ تھی۔ محمد قلی قطب کے دربار سے توسل رکھنے والے بیشتر شعرا سخت پریشان ہوئے تھے۔ ان میں غواصی بھی تھا۔ محمد قطب شاہ کا زمانہ ۱۶۲۶ء تک چلتا ہے۔ یہ پندرہ سال وجہی نے نہایت تنگی اور عسرت میں بسر کیے۔ ایک طرف مالی ذرائع سکڑ گئے اور دوسری طرف شراب و شاہد سے محروم ہو گیا۔ یہ اک طرفہ

آشوب وجہی کے فارسی اشعار میں دیکھا جاسکتا ہے کہ اس زمانے میں اس کے فن کی قدر و منزلت بہ منزلۂ صفر ہو گئی تھی اور پھر نہایت بددلی کے عالم میں وہ یہ سوچ رہا تھا کہ اب شاعری کی جگہ کوئی اور دھندہ تلاش کرنا چاہیے۔ لیکن اس سے بھی بڑھ کر ایک اور صدمہ اسے پریشان کر رہا تھا کہ اپنی مفلوک الحالی کے باعث وہ اپنے معشوقوں سے رابطہ قائم نہ کر سکتا تھا اور اس بات سے اسے شرمندگی تھی:

سخنہائے دروغ چند را عزت چہ خواہد بود
وجہی شاعری بگذارد و فکر کار دیگر کن

شرمندۂ بتانم ازیں بے زری وجیہہ
کس حال من بہ شاہ دکن گفت یا نگفت[۳۲]

جیسا کہ تاریخی حوالوں سے معلوم ہوتا ہے سلطان محمد قطب شاہ نے سلطنت قطب شاہیہ میں شراب کو بند کرادیا تھا۔ محمد قلی قطب شاہ کے دور نشاط میں بے حد و حساب پینے والے شاعر کے لیے شراب کا بند ہونا ناقابل برداشت تھا۔ محمد قطب شاہ جیسے متدین بادشاہ کے احکامات کے ڈر سے شراب غائب ہو گئی اور بے چارہ وجہی فریاد کناں ہوا:

ع زشاہ دریں شہر بادہ پیدا نیست

مگر ایک نابغۂ فن کی حیثیت سے وہ اپنے آپ کو شاہی احکامات کی پابندیوں سے ماورا سمجھتا تھا:

ع بر گدایان طریقت حکم شاہنشاہ نیست

بعد کے ایام میں جب سکون و فراغت کی زندگی نصیب ہوئی تو اس نے "سب رس" میں یہ لکھا کہ "عاشقاں کوں شراب منا کرنا بڑا پاپ" مگر وجہی تو اپنے سرپرست محمد قلی قطب شاہ کی طرح شراب کا بے پناہ رسیا تھا۔ اسی لیے تو اس کی نظر میں شراب سب نشوں میں بادشاہ کی حیثیت رکھتی تھی۔ محمد قطب شاہ کا دور وجہی اور دیگر شعرا کے لیے کافی اذیت ناک ثابت ہوا تھا۔ ادب کی فطری نشو و نما اور ترقی کے لیے جس آزاد ادبی ماحول کی ضرورت ہوتی ہے وہ میسر نہ تھا۔ ایسے حالات میں شعر و فن بری طرح متاثر ہوئے۔ وجہی جیسا شاعر گردش میں آ گیا۔ پندرہ برس کے طویل عرصے میں اس کے شب و روز پراگندگی کی نذر ہو گئے:

وجیہہ سوز و گداز است کار ما شب و روز
کہ سوخت اختر بختم ز آفتاب زوال

اس کی تخلیقی صلاحیتیں مجروح ہوتی گئیں۔ ان ہی ایام میں وہ یہ سوچنے پر بھی مجبور ہوا کہ اب اسے سرزمین دکن کو چھوڑ دینا چاہیے:

وجہی باچنیں فضل و ہنر بے سیم و زر منشیں
بہ اقلیم دگر روخیز تاکہ در دکن باشی

معلوم ہوتا ہے کہ وجہی اپنے گرد وپیش میں بادشاہ کی شکایات کرتا ہوگا اور یہ بات قدرتی بھی معلوم ہوتی ہے۔ یہ باتیں بادشاہ کے دربار تک پہنچادی گئیں اور بادشاہ وجہی کی طرف سے بدظن ہو گیا۔ اگرچہ وجہی نے اپنی بے گناہی کا اظہار کیا مگر صورت حال نہ بدل سکی۔ اس مقام پر وجہی نے اپنی خودداری کا اظہار کیا اور بادشاہ سے توقعات کا سلسلہ ختم کر دیا:

بادشاہ را گو کہ جاہ و جلال خود منار
کیں گدایاں را توقع ہیچ ازیں درگاہ نیست

۱۶۲۵ء میں محمد قطب شاہ کے انتقال کے بعد عبداللہ قطب بادشاہ بنا وہ محمد قلی قطب شاہ کی روایت کا حکمران تھا۔ حیدر آباد کی فضا ایک بار پھر شعر وادب کے لیے سازگار بن گئی۔ وجہی اپنے کلبۂ عزلت سے برآمد ہوا۔ عبداللہ قطب شاہ کے دربار میں حاضر ہوا اور از سرِنو خوش حال ہو گیا۔ یہ ہے وجہی کے عروج وزوال کی مختصر داستان۔

عبداللہ قطب شاہ کے دربار میں وجہی کی تخلیقی زندگی کا ایک نیا دور شروع ہوا۔ یہ زمانہ قطب شاہی سلطنت میں ادبی سرگرمیوں کے عروج کا زمانہ سمجھا جا سکتا ہے۔ اس دور میں وجہی، غواصی اور ابن نشاطی جیسے بلند مرتبت شعرا موجود تھے۔ ان کے ساتھ ساتھ ملک خوشنود' جنیدی اور شاہ راجو اس زمانے کی ادبی روایات کو مستحکم کرنے میں مصروف تھے۔ ملک خوشنود اور جنیدی نے مثنوی کی روایت کو آگے بڑھایا اور شاہ راجو صوفیانہ روایت کو لے کر چل رہے تھے۔ قطب شاہی دربار میں وجہی اور غواصی کی معرکہ آرائیاں بھی جاری تھیں اور وجہی کی "سب رس" شائد غواصی سے سربلند ہونے ہی کے لیے لکھی گئی تھی۔ اس کی وفات ۱۷۔۱۶۵۶ء کے دوران میں ہوئی۔ اس عرصے میں اس کا اہم ترین کارنامہ "سب رس" ہے۔ جو عبداللہ قطب شاہ کے دسویں سال جلوس کے وقت ۱۶۳۵ء میں تصنیف ہوئی۔ اس تصنیف کا محرک وجہی نے بادشاہ کو قرار دیا ہے۔ اس میں شک نہیں کہ وجہی نے اپنی تمام علمی وادبی صلاحیتوں کو اس کتاب میں صرف کیا۔ اس کے بعد وہ شعر وشاعری کے مشاغل میں مسلسل مصروف رہا۔ مگر ایام کہولت کے باعث کوئی بڑا کارنامہ سرانجام نہ دے سکا۔ اگرچہ "تاج الحقائق" کو اس سے منسوب کیا گیا ہے۔ مگر ڈاکٹر جمیل جالبی اسے وجہی کی تصنیف قبول نہیں کرتے ہیں۔ ان کا کہنا ہے کہ "تاج الحقائق" کو ملا وجہی سے منسوب کرنا تحقیقی اندھیرا ہے۔ اس کتاب کے منصف وجیہہ الدین محمد ہیں۔[۳۳]

وجہی کی تخلیقی زندگی کا حاصل مثنوی "قطب مشتری" اور "سب رس" ہے۔ "سب رس" نثری تصنیف ہے۔ ان ہی دو تصانیف کی بدولت وہ آج بھی اردو ادب کی تاریخ میں ایک بلند پایہ ادیب اور شاعر کی حیثیت سے جانا جاتا ہے۔

"قطب مشتری" میں محمد قلی قطب شاہ اور مشتری کے عشق کا قصہ بیان کیا گیا ہے۔ قلی قطب شاہ کا کردار تو حقیقی ہے مگر اس سے جو قصہ منسوب ہوا ہے وہ وجہی کے تخیل کی تخلیق ہے۔ "قطب مشتری" کا شہزادہ قطب، ابراہیم

قطب شاہ کا لاڈلا فرزند ہے۔ عیش و نعم میں زندگی بسر کرتا ہے اور ایک مثالی شہزادے کی طرح اسے مہ رو ناز نینوں کی صحبت ہمہ وقت حاصل رہتی ہے۔ رقص و سرود کی محفلوں میں شب و روز گزرتے ہیں۔ ان ہی شبینہ محفلوں میں ایک بار جب وہ محفلِ ناؤنوش کے بعد تھک ہار کے سو جاتا ہے تو خواب کے ایک دورانیہ سے گزرتا ہے۔ شہزادے کے اس خواب نے اس کو ایک نامعلوم دنیا کی نہایت ہی حسین شہزادی کا جلوہ بخشا اور بیدار ہونے پر وہ اس حسینہ پر دیوانگی کی حد تک عاشق ہو گیا۔ شہزادے کے خواب کا تجزیہ کریں تو اس میں ہمیں چند اہم علامتیں اور تمثالیں ملتی ہیں:

بن — زمین — گھن (آسمان، بادل) — جھاڑ — بار — پانی — پھول —
لعل — یاقوت — پنکھی — چمن — سندری — یہ اشعار دیکھیے:

دکھے خواب میں شہ کہ یک بن اہے
وو بن نیں زمیں کے اپر گھن اہے

پھریں چاند سیاں سندھریاں اس منے
ستارے نیں کیاں پریاں اس منے

ہلاویں جو ٹک لٹ کی زنجیر کوں
دیوانا کریں تل منے نیر کوں

دوانے ہو کر جھاڑ پھرتے اتھے
پٹا پٹ پھلاں مست ہو پڑتے اتھے

اتھا حوض ہور واں اتھیاں سندریاں
کہ پانی کنارے کھڑیاں تھیاں پریاں

کہ غنچے سو کھل پھول جھڑتے اتھے
پنکھی آکے بے سد ہو گرتے اتھے

چمن در چمن سرو دو رست تھے
کلیاں سر خوش ہور پھول سو مست تھے

سو جھاڑاں کوں میوا تیا بار تھا
کہ ڈالیاں کو پیڑاں کنے ٹھار تھا

اتھا محل واں ایک ایسا بلند
پوں سارنا ہو سکے سٹ مکند

عجب پانی اس ٹھار کا صاف تھا
کہ امریت پر بھی اسے لاف تھا[۳۴]

ایک بات جو ان سب علامتوں اور تمثالوں میں مشترکہ طور پر موجود ہے اور ان کے تصورات کو مربوط کرتی ہے وہ یہ ہے کہ ان میں اجتماعی طور پر افزائش، تخلیق، نمود، توانائی، زندگی اور زرخیزی کے تصورات پائے جاتے ہیں۔ جس کا مطلب یہ ہے کہ شہزادہ قطب زندگی کی یکسانیت، ماحول کے ٹھہراؤ اور ذہنی انجماد کے باعث اس محدود فضا سے اکتا گیا ہے اور اس کے لاشعور میں تخلیق سے وابستہ تمثالیں پیدا ہو گئی ہیں جو اس عزم و حوصلہ کا اظہار ہیں کہ وہ اس جمود اور ٹھہراؤ سے باہر نکلنے کی کوشش میں ہے۔ ''بن'' جنگل کی آرکی ٹائپل علامت ہے اور شہزادے کو اس محدودیت سے نامعلوم سمت کی طرف لے جانے والی ہے، جہاں تحیر ہے اور غیر یقینی حالت ہے۔ 'بن' لاشعور کے نباتیاتی پہلو کا بھی عکاس ہے۔ یہ افزائش اور قدیم جبلت سے بھی منسوب ہے۔ ''پھول'' جو روح کی آرکی ٹائپل علامت ہے تانیثی تصور سے بھی وابستہ ہے اور حسن و جمال کی علامت سے بھی۔ یہ علامت اسے نامعلوم کی سمت کھینچ رہی ہے۔ ان سب علامتوں کے اوپر ''آسمان'' ہے جو تخلیقی قوت کا مظہر ہے اور نیچے ''زمین'' ہے یہ بھی تانیثی تصور کی علامت ہے۔ زمین پر ''جھاڑ'' (درخت) ہے جو تین کائناتی سلسلوں یعنی روح، زمین اور پاتال کو متحد کرتا ہے۔ ''جھاڑ'' اتحاد، ملاپ اور سنجوگ کا استعارہ بھی بن جاتا ہے۔ درخت کے پھل میں کثرت، زرخیزی اور ماورائیت ہے۔ پنچھی کے ساتھ آزادی اور ماورائیت وابستہ ہے۔ چنانچہ خواب کی یہ سب تمثالیں شہزادے کو تخلیق، افزائش، مہم، ماورائیت، حسن و جمال اور سنجوگ کی طرف دعوت دے رہی ہیں۔ اسی دعوت سے شہزادہ قطب، مشتری کے حصول کے لیے نکلتا ہے جو مجموعی طور پر خواب کی ان سب تمثالوں کی علامت ہے۔ شہزادہ جنون کی حد تک اسے پانے کا عزم کر لیتا ہے۔

مندرجہ بالا تمثالوں میں گھری ہوئی نامعلوم شہزادی کے لاثانی حسن و جمال پر شہزادہ دیوانہ وار عاشق ہو جاتا ہے۔ زندگی کے صبح و شام نامعلوم محبوب کی یاد میں ازبس پراگندہ ہو جاتے ہیں۔ بادشاہ ان حالات سے واقف ہوتا ہے اور عیش و مسرت کے اسباب مہیا کر کے شہزادے کی زندگی کو اس کی پہلی ڈگر پر لانا چاہتا ہے۔ اس نے ہندوستانی حسیناؤں کو جمع کیا اور ساتھ ساتھ چین و ماچین اور فارس کی نہایت حسین نازنینوں کو شہزادے کی صحبت کے لیے فراہم کر دیا۔ مگر شہزادہ کہ نامعلوم دنیا کی نامعلوم حسینہ کی زلف کا اسیر ہو چکا تھا کسی بھی نازنین کی طرف متوجہ نہ ہو سکا۔ اب بادشاہ ایک عقل مند شخص عطارد سے رجوع کرتا ہے۔ عطارد خبر دیتا ہے کہ بنگال میں مشتری نام کی ایک بے مثال حسینہ موجود ہے۔ اس پری پیکر کی تصویر عطارد شہزادے کے اصرار پر اسے دکھاتا ہے۔ یہ تصویر اس خوش جمال حسینہ کی تھی جو خاموشی سے شہزادے کے خواب میں چلی آئی تھی۔ اب شہزادہ قطب، عطارد کو ساتھ لے کر مشتری کے حصول کے لیے ایک طویل مہم شروع کر دیتا ہے۔ داستانوں کے روایتی انداز کی طرح اسے ان دیکھی مشکلات کا سامنا کرنا پڑتا ہے۔ وہ صحراؤں، میدانوں اور پہاڑوں کو عبور کرتا جاتا ہے۔ وہ ایک خوفناک اژدہا کا مقابلہ کرتا ہے اور ایک قلعہ کے نہایت ظالم راکشس کو قتل کر دیتا ہے۔ اسی قلعہ میں اسے مریخ نوجوان ملتا ہے جو بنگال کی شہزادی زہرہ کا دیوانہ تھا۔ اس کے بعد شہزادے کے سفر کی نئی منزل اسے ایک سدا بہار باغ کی خوشبوؤں میں پہنچا دیتی ہے۔ یہ مہتاب پری کا باغ تھا۔ مہتاب پری اور شہزادے کی ملاقات ہوتی ہے۔ پری

اس پہ بری طرح فریفتہ ہو جاتی ہے۔ بعد کے واقعات کے مطابق شہزادہ قطب پری کے ساتھ رہتا ہے اور عطارد حصول مقصد کے لیے بنگال کی تیاریاں شروع کر دیتا ہے۔ بنگال پہنچ کر وہ مصوری کی دکان کھولتا ہے اور اس کے فن کی شہرت عام ہوتی ہے اور وہ اپنے فن کی بدولت شاہی محل کی زیبائش کے لیے طلب کیا جاتا ہے۔ عطارد نہایت عقل مندی سے محل کو سجاتا ہے اور ایک مقام پر شہزادے کی تصویر بھی بنا دیتا ہے۔ جب شہزادی مشتری محل کے نقش و نگار کا معائنہ کرتی ہے تو اچانک شہزادے کا مرقع دیکھ کر دل و جان سے فدا ہو جاتی ہے اور عطارد کو درخواست کرتی ہے کہ اس خوب رو محبوب کو حاضر کرو۔ عطارد شہزادے کو فوراً یہ خوش خبری دیتا ہے۔ شہزادہ بنگال پہنچ جاتا ہے، قطب اور مشتری کا وصال ہوتا ہے اور بعد میں شہزادہ، مشتری کو لے کر دکن جا پہنچتا ہے۔ اس طرح یہ مہم ختم ہو جاتی ہے۔

''قطب مشتری'' کے قصہ میں کوئی خاص ندرت نہیں ہے۔ قصہ طبع زاد بھی نہیں ہے۔ نہ ہی اس قصہ کو وجہی کی تخلیقی ذہانت سے تعبیر کر سکتے ہیں۔ مثنوی کا ڈھانچہ اس دور کی مروجہ داستانوں کے نمونے پر تشکیل دیا گیا ہے۔ یہ وہی عمومی معیار ہے جسے جوزف کیمپبل (Joseph Campbel) نے بیان کیا تھا یعنی کسی مہم کا ظہور، ہیرو کی روانگی، مشکلات، مافوق الفطرت قوتوں سے مقابلے، غیبی امداد کا ظہور، کامیابی اور مقصد کا حصول ـــــ مشرقی داستانوں میں کیمپبل ایک چیز ضرور دریافت کرنا چاہتا تھا اور وہ یہ کہ ان داستانوں میں ہیرو کی مہم کا آغاز خواب میں کسی حسین و جمیل شہزادی کا جلوہ دیکھنے سے کیوں ہوتا ہے۔ مثلاً قطب، مشتری کو خواب میں دیکھ کر اس کی تلاش میں نکلتا ہے۔ اسی طرح سے قطب شاہی دور ہی کے شاعر ابن نشاطی کی مثنوی ''پھول بن'' کا شہزادہ بھی شہزادی سمن بر کے تاب ناک حسن کا جلوہ خواب میں دیکھ کر ہی اپنے مطلوب کے لیے جستجو شروع کرتا ہے۔ کیمپبل کے مندرجہ بالا سوال کا جواب اس عہد کے روایتی شہزادوں کی سائیکی میں مل سکتا ہے۔ جس کا حوالہ ہم شہزادہ قطب کے کردار میں دیں گے۔

قطب مشتری کا ہیرو شہزادہ قطب ہے۔ وہ داستانی شہزادوں کی طرح فعالیت سے عاری ہے۔ وہ ہمہ وقت کسی سہارے کا محتاج رہتا ہے۔ عطارد کا کردار اسے فاعل بناتا ہے۔ در حقیقت عطارد اس کے لیے قطبی ستارہ ہے کہ جس کی روشنی اور اشارے پر وہ سفر کرتا ہے۔ دکن سے وہ عطارد ہی کے سہارے اور رہنمائی سے نکلتا ہے۔ رستے کی منزلیں وہی طے کراتا ہے۔ مہتاب پری کے باغ میں وہ خود گوشۂ مسرت میں قیام کرتا ہے اور مہتاب کی صحبت میں مسرور رہتا ہے مگر عطارد مشتری کی تلاش میں نکلتا ہے۔ یہ عطارد ہی ہے کہ جس کی سوچ ہر مشکل کا حل نکال سکتی ہے۔ قطب، مشتری پر فریفتہ ہے مگر مشتری کیسے حاصل ہو، یہ سوچنا اس کے بس کی بات نہیں ہے۔ سوچ، فکر اور مستقبل کے سارے مسائل اور مراحل طے کرنے کا فریضہ عطارد کے سپرد ہے۔ بنگال پہنچ کر عطارد مصوری کا پیشہ اختیار کرتا ہے یہ بات قطب کی سمجھ سے باہر ہے مگر عطارد مستقبل کو دیکھ کر ایک ماہر شاطر کی طرح سے بساط پر اپنی چال چلتا ہے۔ مصوری کا پیشہ اسی چال کی ایک بازی تھی۔ عطارد کی بچھائی ہوئی بساط پر ہمیں بالآخر مشتری بھی ایک مہرے کی طرح نظر آتی ہے۔ محل کی ایک دیوار پر شہزادہ قطب کا مرقع دیکھ کر وہ ایسی مفتوں ہوتی ہے کہ ایک فرماں

بردار مہرے کی طرح اپنا آپ عطارد کے سپرد کر دیتی ہے۔ اب عطارد ہی اسے اپنی بساط پر متحرک کرے گا۔ چنانچہ وہ اپنی سوچی سمجھی چال کے مطابق منطقی نتیجہ کے طور پر قطب اور مشتری کا ملاپ کرا دیتا ہے۔ اس طرح ہم یہ مشاہدہ کرتے ہیں کہ پوری مثنوی کی فضا پر جو کردار چھایا ہوا ہے اور جو مثنوی کے ہر ہر حصے کو تحرک بخشتا ہے وہ عطارد ہی ہے۔ اگر عطارد کا کردار مثنوی سے خارج کر دیا جائے تو اس قصے کا سارا تانا بانا بکھر کر رہ جائے گا اور سارے کردار اپنی اپنی جگہ ساکت کھڑے نظر آئیں گے۔

شہزادہ قطب کا کردار روایتی شہزادوں سے مختلف نہیں ہے۔ اس کردار میں کوئی انفرادیت نہیں ہے۔ دکنی مثنویوں کے عام شہزادوں کی طرح وہ خواب میں مشتری کو دیکھ کر عاشق ہو جاتا ہے اور اپنے متخیلہ کے آدرشی حسن کے حصول میں زندگی بسر کرنے لگتا ہے۔ مثنویوں اور داستانوں کے شہزادے مثالیت قائم کرنے کے لیے ہمیشہ آدرشی حسن کی مہمات میں نکلتے ہیں۔ شہزادہ قطب بھی آدرشی حسن کی تلاش میں نکلتا ہے۔ درحقیقت یہ شہزادے جو اپنے موضوعی حسن کے لیے نکلتے ہیں گویا وہ اپنے آپ کو تلاش کرنے کے لیے نکلتے ہیں۔ یہ ان کی اپنی ذات کی تلاش ہے کہ جس کے لیے وہ معروضی دنیا میں بھٹکتے پھرتے ہیں یعنی شہزادہ قطب بھی اپنی تلاش میں آپ نکلتا ہے۔ شہزادے کا باپ سلطان ابراہیم اس کو تلاشِ ذات کی مہم سے باز رکھنے کے لیے دنیا کی خوب ترین دوشیزاؤں کی محفل سجا دیتا ہے تاکہ شہزادہ کسی ایک دوشیزہ سے مسحور ہو کر یہیں رک جائے۔ لیکن شہزادہ قطب، کسی بھی حسینہ کا اسیر نہیں ہوتا۔ شہزادے کا آدرشی حسن اس کی انا بن جاتا ہے۔ وہ اپنی انانیت کو کسی بھی سطح پر مجروح کرنے کے لیے تیار نہیں ہو پاتا حتیٰ کہ اس کی یہ انانیت اس وقت بھی قائم رہتی ہے۔ جب وہ مہتاب پری کے انتہائی پرکشش باغ میں پہنچتا ہے اور پری اسے پہاڑ پر لے جا کر پیار کرتی ہے۔ داستانوں میں پری کا حسن ہمیشہ سے مثالی سمجھا جاتا ہے اور اس حسن کی صحبت سے شادکام ہونا انسانی لاشعور کی ناتمام حسرت رہی ہے۔ شہزادہ قطب مہتاب پری کی خود سپردگی اور اس کے زہد شکن اور فتنہ گر حسن کے سامنے بھی اپنی انانیت کو سپرانداز نہیں ہونے دیتا، اس کی یہ انا اس مقام پر مستحکم رہتی ہے۔

شہزادہ قطب کے حوالے سے یہ سوال اٹھایا جا سکتا ہے کہ مثنوی میں مہتاب پری کے کردار کی کیا حیثیت ہے؟ وجہی نے مہتاب پری کا کردار بہ طور خاص تخلیق کیا ہے۔ مہتاب پری شہزادہ قطب اور شہزادی مشتری کے درمیان ایک وقفے (Hyphen) کی حیثیت سے پیش کی گئی ہے وہ ایک عبوری منزل کے طور پر نظر آتی ہے۔ جہاں شہزادہ قطب، مشتری تک پہنچنے سے پہلے عبوری طور پر قیام کرتا ہے اور اپنا نیا سفر شروع کرنے سے قبل اس مقام پر آرام کر کے اپنی آدرشی منزل کے لیے خود کو تیار کرتا ہے۔ لہٰذا مثنوی میں مہتاب پری وقفہ (Hyphen) کا فریضہ سرانجام دیتی ہے۔

مثنوی کے دیگر کرداروں میں مریخ، خان اور شہزادی زہرہ کے کردار ثانوی حیثیت کے حامل ہیں۔ یہ محض زیبِ داستاں کے طور پر شامل کیے گئے ہیں۔ اگر یہ کردار نہ بھی ہوتے تو مثنوی کے مجموعی ڈھانچہ پر کوئی اثر نہ پڑتا۔ مشتری کا کردار سب سے آخر میں ظاہر ہوتا ہے۔ وہ داستانی شہزادیوں کی طرح روایتی شہزادی

ہے۔ شہزادے کا مرقع دیکھ کر اس پر عاشق ہو جاتی ہے۔ مشتری کو قطب آدرشی شہزادے کی شکل میں نظر آتا ہے۔ داستان کے آغاز میں مسافر شہزادے کے لیے مشتری منزل کی حیثیت رکھتی تھی۔ وہ منزل جس کے لیے شہزادہ راستوں کی خاک میں بھٹکتا پھر رہا تھا اور منزل تھی کہ نظر ہی نہ آتی تھی اور داستان کے اختتام پر منزل اپنے مسافر کو آپ ڈھونڈنا چاہتی ہے اور اس کے انتظار میں فراق کی کٹھن گھڑیوں سے گزرتی ہے۔ مشتری جو مطلوب تھی اب بہ ذاتِ خود طالب بن جاتی ہے۔ اس کی طلب کا سفر فراق سے شروع ہوتا ہے اور وصل پر ختم ہو جاتا ہے۔

ہر شاعر کے اسلوب کا ایک باطنی حسن ہوتا ہے جو اس کی شعری و تہذیبی کلیت کے اجزا سے مرتب ہوتا ہے۔ اس باطنی حسن میں اس کے داخلی نظام کے آہنگ اہم کردار ادا کرتے ہیں۔ داخلی آہنگ ہی سے شاعری میں نغمگی کی کیفیت پیدا ہوتی ہے۔ اس مقام پر یہ سوال پیدا ہوتا ہے کہ کیا آج "قطب مشتری" میں شعری نغمگی کی کیفیت محسوس ہوتی ہے؟ شائد آج ہم "قطب مشتری" کے اسلوب کی نامانوس، اجنبی اور غیر ہموار شکلوں کو دیکھ کر وہ نغمگی تلاش نہیں کر سکتے جو وجہی کی شعری روایت تلاش کر سکتی تھی۔ کئی صدیوں کی دوریوں سے آج ہمارے ذہن میں لفظوں کی وہ حسیت اور وہ حرارت بھی پیدا نہیں ہوتی جو "قطب مشتری" کے عہد کا قاری محسوس کر سکتا تھا۔

"قطب مشتری" کی شعری جمالیات سے محظوظ ہونے کے لیے ہمیں ٹائم ٹنل (Time Tunnel) میں ایک ادبی سفر کرنے کی ضرورت ہے۔ ضرورت اس بات کی ہے کہ ہم اس کے اسلوب، زبان، محاورے اور لفظوں کے قریب ہونے کی کوشش کریں جوں جوں ہم اس کے قریب ہوتے جائیں گے لفظ اور اسالیب ہم سے ہم کلام ہونے لگیں گے۔ اور آہستہ آہستہ ہم قطب مشتری کی دنیا میں داخل ہوتے جائیں گے اگرچہ یہ سفر خاصا کٹھن اور اذیت طلب ہے مگر قطب مشتری کا شعری باطن اس سفر کے بغیر دریافت کرنا ممکن نظر نہیں آتا۔ "قطب مشتری" کے ان اشعار سے یہ صورت واضح ہو سکے گی۔ مثنوی کا یہ وہ مقام ہے جہاں شہزادہ قطب اور شہزادی مشتری وصل کی ابتدائی منزلوں سے گزر رہے ہیں۔ قطب کی بڑھتی ہوئی جنسی اشتہا مشتری کے سراپا سے بہ تدریج تیز ہوتی جا رہی ہے اور وہ شہزادی کے مثالی حسن کو جلد از جلد عریاں کر کے دیکھنے کے لیے از بس مشتاق ہے۔ اس ساری صورت حال میں وجہی قدم قدم پر شہزادے کے تجربات بیان کر کے قاری کو مسحور کر رہا ہے:

سودھن کوں گلے شاہ لانے لگے
یکس سوں سو یک لٹ پٹانے لگے

گھنگھٹ کھول بوسے لئے ذوق سوں
سو چولی کے بند توڑ سب شوق سوں

پھراتے اتھے ہات شہ ٹھار ٹھار
کہ تھی شوخ چنچل اتم ذات نار

یتا تن اتھا پاک صاف ہور ہنوار
کہ ہاتاں پھسلتے تھے بے اختیار

کہ قرمیزی ریشم تے انگ نرم تھا
وخت بے شرم خیال سو گرم تھا
کدھیں کڑ دیوے گود میں بیس کر
کدھیں لیٹ جاویں ستم بیس کر

کدھیں پردے کے آسرے جا چھپے
کدھیں شہ کو سمتیں پکڑ لیں اپے
کدھیں شور کرتی کدھیں غلبلا
کدھیں کے اکھنڈ ہور کدھیں سو کلا

کدھیں شہ کوں تک لاوے باتاں منے
کدھیں ہات دے شہہ کے ہاتاں منے
کدھیں دیتی گالیاں کدھیں دوستی
ہوی بے ادب شاہ کے پھوستی

غصا نار کا یوں ہے اس نار میں
کہ جیوں آگ اچھتی ہے انگار میں
کہ اس کام کو بھوت کچواے ہے
سہیلیاں منے نھاٹ کر آے ہے

سکی کوں بھوت چھند سوں سنپڑ اے کر
دو راناں کی بندش منے اس جکڑ
جو شہ کیلی دبے قفل لے تلار
کھلے دھن کے طبلے سو لعل آے بھار

سگھر شہ سوں سنگرام دھن کی اہے
کہ یاقوت داون میں بھر لی اہے
شہنشہ سو دھن سیج پر آئیں تھی
سرانا جو تھا سو ہوا پائیں تھی

سہاتے تھے شہ دھن سوں اس وقت یوں
کہ ہرنی کوں لے بیٹا باگ جیوں
چلیا تنگ کونچے میں شہ کا ترنگ
ہوا ست آخر کہ تھا ٹھار تنگ

کھلیا پھول تن کا مدن باوتے
کہ خوش ہے وہ سبھوگ کی چاوتے[۳۵]

دکنی شاعری کی روایت کا تعلق عشق و نشاط سے ہے اور خاص طور پر وہ زمانہ جس میں "قطب مشتری" لکھی گئی طربیہ شاعری کا ہے۔ وجہی کا دور اجتماعی طور پر نشاط و انبساط کے تجربے سے گزر رہا تھا۔ وجہی اس عہد کی نشاطیہ روایت کا شاعر ہے۔ خود اس کی زندگی بھی پر نشاط ماحول میں گزری تھی۔ اس لیے جہاں جہاں اسے نشاط و طرب کی کیفیات اجاگر کرنے کا موقع ملا ہے وہ بہت کامیاب رہا ہے۔ اس نوعیت کے اظہار کی سب سے عمدہ مثال قطب اور مشتری کا وصال ہے جو وجہی کے جنسی ترفع کے تجربے سے عبارت ہے۔ اس نے تشبیہ، استعارے، علامت اور تمثال گری سے وصال کی حسی اور جذباتی کیفیات کو لفظوں کی صورت میں اس طرح منتقل کیا ہے کہ قطب مشتری کے وہ صفحات حجلۂ عروسی بن گئے ہیں۔

تشبیہ و تمثال ہی وجہی کا اصل جوہر ہے۔ اس پر تشبیہ اس حد تک حاوی ہے کہ وہ اس کے بغیر سوچ بھی نہیں سکتا۔ وہ ساری تمثالوں کو تشبیہ ہی کی آنکھ سے دیکھنے کا عادی ہے:

دسین مانگ موتیا کے بچ سیر میں
کہ دستے ہیں تارے مگر نیر میں

چنچل نین یو دھن کے نیں ٹھارتے
کہ شاطیر شہ کے تلنگ مارتے

ستارے مہندی کے ہاتاں منے
کہ گل لال رہے جھڑ کے پاتاں منے

یتا کچھ دھن شک دھرتی سندر
کہ باتاں نکلتیاں ہیں ٹکڑے ہوکر

بکھر رہے ہیں کنتل پشانی اپر
کہ بادل پڑے ٹوٹ پانی اپر

دسیں لال لالک سوں دھن کی انکھیاں
کہ سنپیاں اہیں جانوں شنگرف کیاں

الک مل دھن گال مقبول سوں
کہ یا ناگ لبدیا اہے پھول سوں

دھری سوں دسیں یوں دسن بات میں
کہ بجلیاں پڑیاں جا کے ظلمات میں

سد تے سبھی روپ رنگ جل ہے جیوں
کنول مکھ کی گردن سو ڈنڈل ہے جیوں

انکھیاں پر بھنواں چھند سوں چھائے ہیں
کہ ترکاں سراں پر طرے لائے ہیں

ادھر ہار پھل پھانک کی بھار وو
کہ نازک بھلی تھی اہے نار وو

انگوٹھی میں ماوے کمر نار کی
نہیں کیں دسے جگ میں اس سار کی

کہ جس کا جو روما ولی نانوں ہے
سو دھن سر کی چوٹی کی وو چھانوں ہے

قطب شاہی عہد کی نشاطیہ تہذیب اور سرور و انبساط کے ماحول میں وجہی کو جو صحبتیں میسر آئی تھیں ان سے اس کے اندر حسی لطافتوں اور جمالیات کا نہایت اچھا ذوق پیدا ہوا تھا، اسی پس منظر میں وہ قطب مشتری میں سراپا نگاری کا فن بھی دکھاتا ہے۔

"قطب مشتری" کا پلاٹ تو کم زور نہیں ہے کہ اس پلاٹ پر اس دور کے تقاضوں کے مطابق ایک اچھے اور جان دار قصے کی بنیاد رکھی جا سکتی تھی۔ اصل خرابی اس پلاٹ کی عملی تشکیل سے پیدا ہوئی جہاں وجہی نے اپنا زور بیان دکھانے کے لیے بے شمار غیر ضروری، غیر متناسب اور غیر منطقی مواد داخل کر دیا حالاں کہ پلاٹ اس کی اجازت ہی نہ دیتا تھا۔ وجہی کا بڑا مسئلہ یہ ہے کہ بحیثیت مثنوی نگار اسے آپ پر قابو نہیں ہے وہ حدود سے تجاویز کرنے میں قطعاً گریز نہیں کرتا۔ وہ ہر قسم کے بے ربط مواد کو کھینچ تان کر قصہ میں داخل کرتا جاتا ہے۔ اس نے مختلف موضوعات پر صفحے کے صفحے سیاہ کر دیے جہاں صرف اشارہ کر کے ہی گزر جانا چاہیے تھا۔ اس بات سے مثنوی کے قصے، پلاٹ اور مجموعی فضا کا توازن برباد ہو گیا ہے۔ اسے اپنے طول کلام پر بھی اختیار نہیں ہے۔ اس کے کردار طویل مکالمے بولتے جاتے ہیں جنھیں پڑھ کر اکتاہٹ ہوتی ہے۔ اور یہ مکالمے کرداروں کو بھی سپاٹ بناتے چلے جاتے ہیں۔ وجہی کی مشکل یہ ہے کہ وہ لمبی بات کو مختصر کر کے بیان کرنے کا عادی نہیں ہے۔ وہ تو مختصر بات کو طول دینے پر مائل رہتا ہے۔ جب کہ اس کی مثنوی اختصار کا تقاضا کرتی ہے۔

ان تمام امور پر غور کریں تو معلوم ہوتا ہے کہ وجہی کے زمانے میں مثنوی کی وہ روایت اور وہ اصول ابھی متعین نہ ہوئے تھے جن کی بنیاد پر شمالی ہند میں مثنویاں لکھی گئیں۔ دوسری بات یہ ہے کہ اس دور میں مثنوی پورے طور پر داستان کے اثر میں تھی اور داستانی طوالت نے بھی "قطب مشتری" کو طویل بنانے میں اہم کردار ادا کیا۔

آج ہم جب قطب مشتری پڑھتے ہیں تو یہ احساس ہوتا ہے کہ اگر اس مثنوی کی ضخامت موجودہ ضخامت

سے ایک تہائی سے قدرے کم ہوتی تو یہ زیادہ موثر، زیادہ پرفن اور زیادہ پرکشش ہوتی۔

"قطب مشتری" کے مقابلہ میں وجہی کی "سب رس" کو زیادہ اہمیت دی جاتی ہے اور یہ ہے بھی حقیقت کہ وجہی کا خصوصی کارنامہ یہی تصنیف ہے۔ ادبی، فنی اور لسانی اعتبار سے "سب رس" اردو نثر میں سرزمین دکن کی اولیں اہم کتاب ہے۔

'سب رس' کی تصنیف (۳۶-۱۶۳۵ء/۱۰۴۵ھ) کے زمانے میں دلی پر شاہ جہاں کی حکومت تھی اور اس دور میں مغلیہ لشکر گولکنڈہ پر مسلسل چڑھائی کر رہے تھے۔ گولکنڈہ میں عبداللہ قطب شاہ کا دور (۱۶۷۲-۱۶۲۶ء) چل رہا تھا اور مغلیہ سفارتوں کا ایک طویل سلسلہ جو عہد محمد قلی قطب شاہ کے دور سے جاری تھا اس کا اثر و رسوخ اب بہت بڑھ گیا تھا۔ عبداللہ قطب شاہ سیاسی حالات کے باعث مغلیہ سلطنت کے سفیروں کے ناز اٹھانے اور ان کو ہر طرح سے خوش کرنے کی سر توڑ کوششوں میں مصروف تھا۔ عبداللہ قطب شاہ کے درباری مورخ حکیم نظام الدین نے ایسے کئی واقعات کا ذکر کیا ہے۔[۳۶]

عبداللہ قطب کے زمانے میں گولکنڈہ کی خود مختاری اور آزادی مغلیہ حکومت نے سلب کرلی تھی اور گولکنڈہ کی حکومت باج گزار بن کر رہ گئی تھی۔ اس دور میں جہاں سیاست بدلی وہاں لسانی عمل میں بھی تبدیلیوں کا سلسلہ شروع ہو گیا۔ وجہی نے بھی شاید زبانِ دکن کو 'زبان ہندوستان' سے ہم آہنگ کرنے کا کام شروع کیا اور نتیجہ کے طور پر 'سب رس' وجود میں آئی جس کے اسلوب کی سلاست مغلوں کی آمد سے پیدا ہونے والے سیاسی، تہذیبی اور لسانی اثرات کو ظاہر کرتی ہے۔

یہ بات اپنی جگہ ظاہر ہے کہ مغلیہ فوج کے سپاہی دلی کی زبان بولتے ہوں گے اور اس زمانے میں زبانِ دلی کی رو گولکنڈہ میں بھی چل رہی ہوگی۔ مغلیہ افواج کے ساتھ ان کی تہذیب کے اثرات بھی آئے۔ معلوم ہوتا ہے کہ وجہی گولکنڈہ کے در و دیوار پر دلی کی لسانی اور تہذیبی دستکوں کو سن کر 'زبانِ ہندوستان' سے متاثر ہوا اور اس لسانی رابطہ سے 'سب رس' کی زبان کو اس نے 'زبانِ ہندوستان' قرار دیا۔ حالاں کہ صرفی اور نحوی طور پر وہ 'دکنی' ہی تھی۔ اس کا محاورہ روزمرہ اور بول چال کا اسلوب بھی دکنی ہی تھا۔

'سب رس' کا پلاٹ اور قصہ بھی 'قطب مشتری' کی طرح ڈھیلا ڈھالا ہے۔ مگر پروفیسر محمود شیرانی اسے چنداں اہمیت نہیں دیتے۔ ان کے خیال میں "سب رس" کتابوں کے جس گروہ سے تعلق رکھتی ہے ان کا بنیادی مقصد داستاں نہیں' بلکہ داستان کے پیرائے میں اخلاقیات کا سبق دینا ہے۔

"ایسی کتابوں میں اخلاقی پہلو بہانے سے نمایاں کیا جاتا ہے اور طبیعت کا تمام زور اسی پر صرف کردیا جاتا ہے۔ نظامی، خسرو اور جامی کی مثنویات کا یہی ڈھنگ ہے اور اس نقطہ نظر سے 'سب رس' ان کی نہایت قریبی مقلد ہے۔"[۳۷]

"سب رس" کے قصہ کے بارے میں اس مقام پر ہم یہ وضاحت کرنا ضروری سمجھتے ہیں کہ وجہی نے بہ ذاتِ خود کتاب میں اس بات کی طرف کوئی اشارہ نہیں کیا ہے کہ یہ قصہ طبع زاد ہے، ترجمہ ہے یا ماخوذ ہے؟ وہ نہایت صفائی کے ساتھ یہاں سے پہلو بچا گیا ہے۔ جب مولوی عبدالحق نے اول اول "سب رس" کو مرتب کر کے شائع کیا

تھا تو اس وقت انہوں نے یہ وضاحت کر دی تھی کہ "سب رس" کے قصے کی بنیاد یحیٰی ابن سیبک فتاحی نیشاپوری کے رسالے "حسن و دل" پر ہے۔ بعد ازاں جب عزیز احمد نے "سب رس" کے ماخذوں اور مماثلات پر کام کیا تو انہوں نے صاف طور پر یہ لکھا کہ وجہی کی "سب رس" فتاحی کے "دستورِ عشاق" سے ماخوذ اور بڑی حد تک اس کا آزاد ترجمہ ہے۔ واضح رہے کہ "دستور عشاق" فتاحی کی مثنوی ہے جو بہت طویل ہے۔ "حسن و دل" اسی مثنوی کا خلاصہ ہے۔[۳۸]

سب رس کے قصے کے پس منظر میں انسان کا ہزاروں برس پرانا ایک خواب ہے۔ ایک ایسا خواب جسے انسانی لاشعور نامعلوم زمانوں سے دیکھ رہا ہے اور دیکھتا رہے گا۔ اس خواب میں ایک ایسی سحر انگیزی (Fascination) ہے کہ انسان کی چاہت بڑھتی ہی چلی گئی ہے۔ اور یہ خواب ہے ابدیت کا اور ابدیت کی آر کی ٹائپل علامت سے وابستہ 'آبِ حیات' کا اور آبِ حیات کے نام کے ساتھ ہی 'خضر' کا تصور ابھرتا ہے جو اس پانی سے فیض یاب ہو کر ابدیت اختیار کر چکا ہے۔ 'سب رس' اسی سحر انگیزی کی نارسائی کی داستان ہے۔ جسے وجہی نے قصہ کی اساس بنایا ہے۔ سیستان کے بادشاہ عقل کا بیٹا اسی آبِ حیات کا جویاں ہے۔ 'آبِ حیات' کا چشمہ شہر دیدار کے باغ رخسار میں ہے اس مہم میں دل شہر دیدار کے بادشاہ عشق کی بیٹی پر عاشق ہو جاتا ہے اور بے شمار مراحل' مشکلات اور پیچیدگیاں درمیان میں حائل ہوتی ہیں۔ اور بالآخر جب دل حسن کو حاصل کرنے میں کام یاب ہو جاتا ہے تو دل اپنے ساتھیوں کے ساتھ عالم مے نوشی میں رخسار کے گل زار میں آبِ حیات کا چشمہ پاتا ہے۔ اور وہاں خضر کا نیاز حاصل کرتا ہے اور خضر آبِ حیات کے اسرار سے آنکھوں آنکھوں میں اس راز سے آگاہ کرتے ہیں۔

"سب رس" کی شکل میں صوفیا کی افادی اور علمی نثر کے بعد پہلی بار تخلیقی نثر کا ظہور ہوا۔ اس لیے "سب رس" تاریخِ ادب میں اہم حیثیت کی حامل ہے اور بہ قول محمود شیرانی وجہی کے زمانے میں اردو نثر کا مطلع بالکل صاف تھا۔ سناٹے اور ہو کا عالم تھا۔ ان حالات میں وجہی کا دنیا کے سامنے یکایک ایسی بلند پایہ تصنیف کا پیش کر دینا در حقیقت اعجاز سے کم نہ تھا۔[۳۹]

"سب رس" میں کرداروں کے اژدہام نظر آتے ہیں۔ چھہتر کرداروں کے اوصاف اور ان کے واقعات کیسے یاد رکھے جا سکتے ہیں۔ لہٰذا سب کردار دھندلائے سے نظر آتے ہیں۔

جس طرح "قطب مشتری" میں وجہی پر تشبیہ کا سایا منڈلاتا رہا تھا اسی طرح اس داستان میں وہ قافیہ کی صلیب پر مصلوب نظر آتا ہے۔ یوں لگتا ہے کہ قافیہ بالآخر اس کی لاٹھی بن جاتا ہے۔ جسے وہ اول سے آخر تک داستان میں پٹکتا پھرتا ہے۔

اس مسئلہ میں ہم وجہی پر گرفت نہیں کر سکتے کہ ادبی نثر کے بالکل ابتدائی دور میں وہ شاعری کے سائے سے کس طرح بچ سکتا تھا۔ نثر کی کسی جان دار روایت کی عدم موجودگی میں شعری محاسن سے عاری کوئی اسلوب قبولِ عام کا درجہ حاصل نہ کر سکتا تھا۔ تہذیبی طور پر سوسائٹی پر شاعری کا بڑا غلبہ تھا اور پھر یہ کیسے ممکن تھا کہ وجہی شاعرانہ اسالیب اختیار نہ کرتا اور وجہی کہ انشا پرداز بھی تھا اور اس فن کی نزاکتوں کو دکھائے بغیر وہ کیسے رہ سکتا تھا۔

وجہی جن شعری محاسن کا دلدادہ ہے ان کی بازگشت ایک تسلسل کے ساتھ سب رس میں سنائی دیتی ہے۔ صنعتوں کا استعمال اس کا محبوب مشغلہ ہے۔

در حقیقت وہ ایک مرصع ساز تھا۔ شاعری سے فطری اور تہذیبی مناسبت کا شعور اسے مرصع سازی پر مائل کیے رہا۔ اس کے سامنے فارسی نثر کے جتنے بھی نمونے موجود تھے ان میں مرصع سازی ہی کا شعور بولتا تھا اور وجہی اس شعور اور روایت ہی سے وابستہ رہ کر انشاپردازی کے جوہر دکھاتا ہے۔ مرصع سازی کی روایت کا یہ شعور ہماری نثر میں انیسویں صدی کے نصف آخر تک مسلسل حرکت کرتا ہوا ملتا ہے۔

سیدہ جعفر، وجہی کے اسلوب کی مداح ہیں:

"اردو نثر کی تاریخ میں وہ پہلی تصنیف ہے جو پر تکلف اسلوب میں لکھی گئی ہے۔ اور اپنے طرز کے اعتبار سے ہماری انشاپردازی کا پہلا کامیاب نقش ہے۔"

"وجہی نے عبارات آرائی کے جس طرز کو اپنایا ہے اس میں قافیہ کے التزام کو بنیادی اہمیت حاصل ہے۔ وہ ہم قافیہ الفاظ کو جملوں میں اس طرح بکھیر دیتا ہے کہ ان سے پوری عبارت ایک خاص آہنگ (Cadence) میں ڈوب جاتی ہے۔"[۴۰]

قافیہ کے بہ کثرت استعمال نے وجہی کی نثر میں جہاں حسن پیدا کیا ہے وہاں عبارتوں کے معنوی ربط کو بھی مجروح کر دیا ہے۔ ڈاکٹر سید عبداللہ نے قافیہ کے اس منفی استعمال کی طرف توجہ دلاتے ہوئے اس بات کی طرف اشارہ کیا ہے کہ وجہی کے ہاں قافیہ کے اس التزام نے نثر کی نثریت کو خاصا نقصان پہنچایا ہے۔ ہر فقرہ ٹکڑے ٹکڑے ہو کر سامنے آتا ہے، خیال کے تقاضوں سے نہیں، قافیے کے تقاضوں سے، اور پھر تمام عبارت شکستہ و ریختہ معلوم ہوتی ہے۔ بیان کا تسلسل تو قائم نہیں رہتا البتہ شعر کا رنگِ شکستہ نمودار ہو کر کچھ مزہ دے جاتا ہے۔[۴۱]

وجہی نظم و نثر کو "ملا کر گلا کر" ایک نئے اسلوب کو تشکیل دینے کا ذکر بھی کرتا ہے۔ اس کا مشن نظم و نثر کا امتزاج تھا۔ اس نے جس گھلی ملی مخلوط نثر کا ڈول ڈالا اس میں وہ اپنے طور پر کامیاب رہا۔ کامیابی کا ثبوت یہ ہے کہ 'سب رس' مدتوں تک انشاپردازی کا لاجواب نمونہ سمجھی جاتی رہی ہے اور آج بھی مختلف کتب خانوں میں اس کے بہت سے مخطوطے قبول عامہ کے گواہ ہیں۔ قدرت نقوی کے مطابق اب تک "سب رس" کے اٹھارہ مخطوطات دریافت ہو چکے ہیں۔[۴۲]

'سب رس' میں ایک بات جو بہت متاثر کرتی ہے وہ ذخیرۂ الفاظ کا امتزاج ہے۔ وجہی صرف دکنی اردو یا عربی فارسی ہی کا عالم نہ تھا بلکہ وہ جنوبی اور شمالی ہند کی زبانوں سے بھی آشنا تھا۔ اپنے عہد کے لسانی منظر نامہ پر بھی اس کی کڑی نظر تھی۔ بحیثیت ایک ادیب کے وہ خود کو دکن کے محدود ادبی جغرافیہ میں مقید نہ سمجھتا تھا وہ دکن کا پہلا ادیب تھا جس نے اپنے لسانی شعور کے بل بوتے پر اپنی داستان کے لیے ایک ایسی زبان استعمال کی جسے وہ دکن سے بلند کر کے 'زبان ہندوستان' کا درجہ دیتا ہے۔

'سب رس' کے اسلوب میں داخلی طور پر شعری آہنگ بہت واضح محسوس ہوتا ہے۔ "سب رس" کے

اسلوب کے اس آہنگ کی بنیاد مسجع ومقفیٰ الفاظ پر رکھی گئی ہے۔ وجہی دھڑادھڑ قافیے استعمال کرتا ہے مگر قافیوں کا یہ استعمال جب وہ حد اعتدال میں کرتا ہے تو اسلوب میں تصنع کا احساس پیدا نہیں ہونے دیتا بلکہ یہ استعمال اس اسلوب کا فطری بہاؤ معلوم ہوتا ہے۔ اس میں شعوری سے زیادہ لاشعوری کوشش نظر آتی ہے۔ وجہی کا یہ اسلوبیاتی بہاؤ اس کے قاری کے اندر بھی آوازوں کے اتار چڑھاؤ سے اس بہاؤ کے آہنگ کو برانگیختہ کرسکتا ہے۔

وجہی کے اسلوبیاتی آہنگ کا تجزیہ کرتے ہوئے ڈاکٹر سید عبداللہ یہ رائے دیتے ہیں کہ وجہی کی نثر، اپنی موسیقی کے باوجود نثر معلوم ہوتی ہے، شعر نہیں معلوم ہوتی۔ وجہی کے نثری آہنگ کو دریافت کرنے کے لیے سید صاحب نے ایک دل چسپ تجزیہ پیش کیا ہے جسے ہم قارئین کی دل چسپی کے لیے یہاں درج کرتے ہیں۔ اس تجزیہ کی بنیاد 'سب رس' کے اس مختصر اقتباس پر رکھی گئی ہے:

"آج لگ / ہندوستان میں / اس جہان میں / اس لطافت سوں / اس چھنداں سوں / نثر ہور نظم / ملا کر گلا کر / کوئی نہیں بولیا۔"

/ — — — — — / — — — — • / • • — • — / • • — — — • — — — / — • — /

/ — • — — — • — / — — — • / — — — • / — • — • _

'سب رس' کی اس عبارت کا آہنگ شعری نہیں، نہ اس کی ساخت شعری ہے، یہ محض ایک بے تکلف سی عبارت ہے لیکن مصنف کی آہنگ شناس طبیعت نے، انہی نثری الفاظ میں مد و جزر کی ایک لطیف کیفیت پیدا کردی ہے۔ مندرجہ بالا عبارت میں میں نے جو نشانات لگائے ہیں ان پر ذرا غور فرمایئے:

(الف) نشان x 'س' کی تکرار بے حد (جس میں میں نے 'ث' کو بھی شامل کرلیا ہے۔

(ب) " ^ ان میں کی تکرار (چھنداں میں بھی ان موجود ہے مگر مکتوبی۔

(ج) " o نون غنہ کی تکرار۔

(د) " — کھڑی اور لمبی آواز کی تکرار۔

اس صوتی ترکیب وترتیب سے عجب قسم کی موسیقیت مرتب ہوتی ہے۔ (۱) کی سین کی تکرار سے سائیں سائیں، سوں سوں، ہس ہس، (۲) آں آں سے غنودگی کی کیفیت، (۳) نون غنہ میں گہری خواب آلود گونج دار آواز (۴) کھڑی اور لمبی آوازوں میں رقص کے گام آگے بڑھ رہے ہیں، ہاتھ برابر اٹھ رہے ہیں، اور سر کی جنبش بار بار ظاہر ہورہی ہے۔ آ۔ دو۔ تا۔ میں۔ جہا۔ میں۔ طا۔ سو۔ وا۔ سو۔ ہو۔ لا۔ ملا۔ گلا۔ کو۔ نین۔ تین۔ بو۔ لیا۔ یعنی آ۔ تا۔ جہا۔ طا۔ دا۔ لا۔ ملا۔ گلا۔ لیہا (۲) دو۔ سو۔ ہو۔ کو۔ بو (۳) عیں، نمیں، نیں، یں، ان کی آوازوں کی تکرار سے رقص کرنے والے کے ہاتھ پاؤں اور سر کی حرکات موزوں کا احساس ہوتا ہے۔"[۴۳]

قابل ذکر بات یہ ہے کہ ہم نے وجہی کے جس آہنگ کا ابھی ذکر کیا ہے یہ آہنگ "سہ نثر ظہوری" جیسا عالمانہ اور پر رعب آہنگ نہیں ہے۔ وجہ ظاہر ہے کہ وجہی ایک داستان سنا رہا تھا اور داستان گو کی حیثیت سے وہ ایک

ایسا اسلوبیاتی آہنگ بنانے میں بجا طور پر کام یاب ہو جاتا ہے جو اس کے اپنے زمانے کی بول چال سے تخلیق ہوتا ہے۔ داخلی سطح پر اس میں اس دور کا لوک لب و لہجہ بھی ہے۔ اس لہجہ کی مٹھاس اور سلاست سے بھی اس نے اپنے اسلوب کو سنوارا ہے۔ وجہی کے اسلوبیاتی آہنگ میں اس کے گرد و پیش کی مانوس آوازیں مسلسل سنائی دیتی ہیں۔ اسے ان آوازوں سے انس بھی ہے اور وہ ان کے استعمال پر قادر بھی ہے۔ اس کے لاشعور میں ان کا ایک وسیع ذخیرہ محفوظ ہے جو بہ وقتِ ضرورت اس کے سامنے حاضر ہو جاتا ہے۔

آیئے یہ دیکھیے کہ اس کے دور کی عام بول چال، لوک لب و لہجے اور اپنے گرد و پیش کی مانوس آوازوں سے اس نے اپنے اسلوب کے آہنگ کو کس طور پر تخلیق کیا ہے:

"رزق کہا کہ یہاں توں کیوں آیا؟ کون تجے یہاں لے آیا؟ کون تجے یو باٹ دکھلایا؟ یہاں کیا ہے تیرا کام؟ حیران ہوں میں نہیں ہوتا خام۔ نظر اپنے دل کی گانٹ کھولیا۔ اس تازے آبِ حیات کا قصہ بولیا۔ رزق بولیا آبِ حیات کا چشمہ کتے سو کس باغ میں نہ کس کشت میں ہے۔ وو چشمہ کتے سو بہشت میں ہے۔ تو اس چشمہ کوں ڈھونڈتا دنیا میانے، لیکن اس کا نشا کوی کیا سمجھے۔ کون کیا جانے۔"

"تو جو موتی سٹیا میں چنیا، تو جو بولیا سو میں سنیا۔ ولے مرا مدعا کچھ جدا ہے کس نے کہا ہوئے گا۔ اتال خدا ہے۔ یو کہکر وہاں تے اٹھیا، اس کی خدمت کے بند میں تے چھٹیا۔"

'سب رس' کا مطالعہ کرتے ہوئے ہمیں اس بات کا جائزہ بھی لینا چاہیے کہ وجہی نے جب 'سب رس' کی تصنیف کا عزم کیا تو اس کے سامنے داستانی اسلوب کی نثر کا کوئی وجود نہیں تھا۔ یہ واقعتاً کٹھن منزل تھی اور وجہی کی ذہانت کا امتحان بھی تھا کہ وہ اپنی داستان کے لیے کسی ادبی روایت کی عدم موجودگی میں کیا کرے ـــــ مگر اس معاشرے میں ادبی روایت کے نہ ہوتے ہوئے ایک اور روایت تو موجود تھی اور یہ روایت ادبی منزل سے پہلے دنیا کے ہر معاشرے میں موجود ہوتی ہے اور وہ تھی دکن میں عام بول چال کے اسلوب کی روایت ـــــ وجہی کے عہد میں آخر داستان گو بھی تو ضرور موجود ہوں گے وہ کس زبان میں داستان سناتے ہوں گے؟ ظاہر ہے وہ بول چال کے اسلوب کی روایت ہی میں داستان سرائی کرتے ہوں گے اور خود وجہی کو بھی اپنے بچپن کے ایام میں بڑی بوڑھیوں یا داستان گو حضرات سے اس اسلوب میں داستانیں سننے کا موقع ضرور ملتا رہا ہوگا۔ وجہی کی نگاہِ انتخاب بول چال کے اسی اسلوب پر پڑی اور وجہی نے سب رس میں اسی اسلوب کو ادبی چاشنی کا رنگ دے کر اختیار کر لیا۔ وہ اپنے عہد کی لوک روایت اور لسانی روایات کو بھی اچھی طرح سمجھتا تھا اس لیے بول چال کے اسلوب کو لے کر وجہی نے اسے ایک مانوس لب و لہجہ میں ڈھالا تو اس کا عہد اس اسلوب کا شیدا ہو گیا۔

آیئے ذرا یہ دیکھیے کہ وجہی نے "سب رس" میں اپنے عہد کی بول چال سے جو اسلوب تشکیل دیا وہ عام لب و لہجہ سے کتنا قریب اور کتنا موثر تھا۔

"بارے دل صبر کوں بلا کر لشکر حاضر کرنے کا اسے حکم دیا۔ لشکر اپنا سب دیکھا۔ لشکر کی گنتی لیا۔ ہمت کریا سینے میں اساس بھریا۔ شہر دیدار کے باٹ میں پاؤں کی جگہ سر دھریا۔ عقل کہا دل تو روانہ ہوا، مری بات اسے بہانا

ہوا۔ بہوت مہر محبت سوں، اپنے ارکان دولت سوں کچ فکر ذکر کر تین منزل انپڑتا آیا۔ دل کوں عقل دیا سمجھا۔"

"سب رس" میں وجہی کے طرز احساس کی دو شکلیں نظر آتی ہیں پہلی صورت تو معروضی ہے جہاں وہ داستان گو کی حیثیت سے واقعات کی کڑیاں ملاتا چلا جاتا ہے۔ اور قصہ کی تعمیر و تشکیل کا کام کرتا ہے۔ طرز احساس کی دوسری صورت موضوعی ہے۔ جہاں وہ شراب، عشق، راگ اور عورت جیسے موضوعات پر اپنے ذاتی تصورات کا اظہار کرتا ہے اور یہی وہ اسلوب ہے جو وجہی کی شخصیت کے مختلف پہلوؤں کو سمجھنے میں مدد دیتا ہے۔ ہم اس سے پہلے وجہی کی شخصیت کا ذکر کرتے ہوئے یہ بتا چکے ہیں کہ وجہی عشق پیشہ شاعر تھا اور شراب و شاہد کا متوالا۔ "سب رس" کے اسلوب سے ابھرنے والا وجہی کیف و نشاط کا رسیا ہے۔ ہم اسے ایک ایسے عاشق کی شکل میں دیکھتے ہیں جس کی عبادت حسن دیکھنا، راگ سننا اور بادہ نوشی کرنا ہے۔ بادہ نوشی کا حق وہ صرف 'پاک' لوگوں کو دیتا ہے اگر 'ناپاک' آدمی شراب پکڑے تو یہ ناپاک ہو جاتی ہے۔ "ناپاکاں کنے شراب جاتا ہے تو ناپاک ہوتا ہے۔ پاکان کنے آتا ہے تو پاک ہوتا ہے۔" شراب کو وہ سب نشوں کا بادشاہ قرار دیتا ہے۔ وجہی اپنی شاعرانہ ترنگ میں یہ بھی کہتا ہے کہ بادشاہ سے صرف اس کے عدل و انصاف کی باز پرس ہوگی۔ اسے مے نوشی کا کیا ڈر ہے۔ مے نوش کرنے سے وہ گناہ گار نہ ہوگا۔

وجہی کی وفات سترھویں صدی کے ربع سوم (۱۶۵۶-۱۶۷۱ء) کے دوران میں ہوتی ہے۔ یہ وہ زمانہ ہے جب قطب شاہی عہد کا گولکنڈہ دکنی ادب کے سنہری دور سے گزر چکا تھا۔ محمد قلی قطب شاہ اور وجہی جیسے بلند مرتبت شعرا کے کلام سے گولکنڈہ اپنی بہترین ادبی روایات کا سفر پورا کر چکا تھا۔ وجہی کی تالیف "سب رس" اس عہد کا حاصل قرار پا چکی تھی۔ "سب رس" کلاسیکی نثر کا اہم ترین نقش سمجھی جاتی تھی۔ یہ وہی کتاب ہے جس کے بارے میں محمود شیرانی نے یہ کہا تھا کہ اس تالیف کو اردو زبان کے ساتھ وہی نسبت ہے جو "مقامات بدیعی" کو عربی کے ساتھ اور "مقاماتِ حمیدی" کو فارسی کے ساتھ ہے۔[۴۴] قطب شاہی دور وجہی کی وفات کے بعد بھی کچھ مدت تک جاری رہا۔ آئندہ صفحات میں ہم دورِ آخر کے شعرا کا ذکر کرتے ہیں۔

غواصی

یہ اردو کا المیہ ہے کہ غواصی جیسے بڑے شاعر کی زندگی کے بارے میں بھی بہت کم معلومات حاصل ہوتی ہیں۔ نہ صرف غواصی بلکہ دکن کے بیشتر شعرا کے ساتھ یہ ہی مسئلہ پیش آتا ہے۔ آج سے پچاس ساٹھ سال پہلے تو دکنی محققین کو تاریخ کے اندھیروں سے گزر کر ہی کچھ مواد حاصل ہوتا تھا مگر گذشتہ نصف صدی سے زیادہ کی تحقیق کے باعث اب پھر بھی کچھ نہ کچھ معلومات کا تعین کرنا ممکن ہو سکا ہے۔

غواصی کا سن پیدائش نامعلوم ہے۔ ڈاکٹر زور نے یہ کہا ہے کہ ابراہیم قطب شاہ کے دور (۱۵۸۰-۱۶۷۲ء) میں پیدا ہوا۔[۴۵]

اسی قیاس سے یہ فرض کرنا ممکن ہو سکتا ہے کہ غواصی نے شعر و سخن کے میدان میں محمد قلی قطب شاہ

کے دور آخر میں قدم رکھا ہوگا۔ یہ قطب شاہی ادب کا روشن ترین زمانہ تھا کہ وجہی اور خود محمد قلی قطب شاہ اس دور کے ادبی افق پر آفتاب کی حیثیت رکھتے تھے۔ وجہی کی ادبی شہرت کا چرچا عام تھا۔ شب و روز کی ادبی محفلوں اور تہذیبی سرگرمیوں کے باعث گولکنڈہ کا ماحول تخلیق فن کے لیے بہت سازگار ہو گیا تھا مگر وجہی اور قلی قطب شاہ جیسے بڑے شعرا کے بنائے ہوئے ادبی تناظر میں کسی نو آموز شاعر کے لیے قدم رکھنا آسان نہ تھا۔ غواصی کے لیے کٹھن منزل یہ تھی کہ اس دور کے بڑے شعرا کے مقابلے میں اسے اپنی انفرادیت کو تسلیم کروانا تھا۔ غواصی کے ساتھ یہ المیہ بھی ہوا کہ اسے اپنے تخلیقی سفر کے آغاز میں نہایت نامساعد ماحول کا سامنا کرنا پڑا۔ محمد قطب شاہ کے دور (۱۶۲۴-۱۶۱۲ء) میں جو شعر و ادب کے لیے ناسازگار تھا اسے اپنی صلاحیتوں کو دکھانے کا مناسب موقع ہی نہ مل سکا اور وہ اپنی کم نصیبی اور نارسائی کا بے حد شاکی رہا۔[۴۶] محمد قطب شاہ کے دور (۱۶۲۴-۱۶۱۲ء) ہی میں وہ خاموشی کے ساتھ "میناستونتی" پر کام ختم کر چکا تھا۔ اس نے اپنے اس کارنامے کو اہلِ فن کے سامنے نہایت عجز و انکسار سے پیش کرتے ہوئے حوصلہ افزائی کی درخواست کی تھی۔ اس لیے ڈاکٹر غلام عمر نے "میناستونتی" مرتب کرتے ہوئے یہ رائے دی تھی کہ "میناستونتی" اس کی پہلی تصنیف ہے۔[۴۷] ڈاکٹر سیدہ جعفر نے مرتب کے ناکافی ثبوت کی بنا پر اس رائے کو تسلیم نہیں کیا ہے۔[۴۸]

غواصی کی دوسری تصنیف مثنوی "سیف الملوک و بدیع الجمال" ۱۶۲۴ء / ۱۰۳۵ھ میں لکھی گئی تھی۔[۴۹] "سیف الملوک بدیع الجمال" ایک رومانوی داستان ہے جس میں مصر کے شہزادے سیف الملوک اور جنات کی شہزادی بدیع الجمال کا قصۂ عشق بیان کیا گیا ہے۔

"سیف الملوک و بدیع الجمال" کے زمانے میں غواصی ناقدری اور حالات کے ناموافق ہونے کی وجہ سے کافی پریشان تھا۔ وہ شاعر جو محمد قلی قطب شاہ کے دور میں پیدا ہوا تھا اور جس نے اس دور میں اہل فن کی سرپرستی اور ماحول کی موانست دیکھی تھی محمد قطب شاہ کے زمانے میں پیچ و تاب کھاتا رہا۔ اسی زمانے میں اس نے 'سیف الملوک' کو بادشاہ وقت کے نام معنون کیا تھا اور وہ اس امید پر تھا کہ شائد اسے شاہی سرپرستی نصیب ہو جائے۔ مگر غالباً ایسا نہ ہو سکا۔ ان ہی ایام میں یہ ہوا کہ ۱۶۲۶ء میں محمد قطب شاہ فوت ہو گیا اور غواصی نے مثنوی سے مدح کے اشعار بدل کر نئے بادشاہ عبداللہ قطب شاہ کے حضور اس مثنوی کو دربار میں پیش کر دیا۔ زمانہ بدل چکا تھا۔ عبداللہ قطب شاہ، محمد قلی قطب شاہ کی روایات کا بادشاہ تھا۔ مدتوں سے گوشۂ گم نامی میں پڑے ہوئے ستم زدہ شاعر اور فن کار دوبارہ قدر و منزلت پانے لگے ان میں وجہی بھی تھا جو سال ہا سال کی گوشہ نشینی کے بعد ادبی افق پر برآمد ہوا تھا۔ مگر اب وجہی میں وہ پہلے جیسی شان نہیں تھی۔ غواصی اس کے مقابلے میں بہت ترقی کر گیا تھا۔ اپنی عملی زندگی کے ابتدائی دور میں کامیابی کے بعد غواصی زندگی میں اپنے لیے جو امیدیں لگائے بیٹھا تھا اس میں سے ایک امید دنیاوی درجات کی بلندی کی تھی اور وہ خدا سے ان درجات کے حصول کے لیے دعا گو رہتا تھا۔ بالآخر اسے کم سے کم دنیاوی درجات تو مل گئے:

چھٹی امید سو یو ہے جو دین و دنیا میں
زیادہ ہووے سدا دن بدن مرا درجات

دربار میں قدر و منزلت ملنے اور معاشی حالات خوش گوار ہونے پر غواصی کی زندگی کا پر سکون دور شروع ہوتا ہے۔ اور وہ پوری دل جمعی اور دل چسپی کے ساتھ اپنے مستقبل کے تخلیقی کاموں میں مصروف ہو جاتا ہے۔ رسم زمانہ کے مطابق اس پر بادشاہ وقت کی مہربانیوں کا شکر یہ واجب تھا کہ جس نے اسے جاگیر اور مقام و مرتبہ عطا کیا تھا اور درباری شاعر کی حیثیت سے بھی وہ بادشاہ کا از بس متشکر تھا کہ اس کی یہ دولت اس کی ناداری اور افلاس رخصت ہوئے تھے۔ چنانچہ غواصی نے عبداللہ قطب شاہ کی شان میں جو قصیدہ لکھا وہ محض رسمی اور روایتی معلوم نہیں ہوتا۔ در حقیقت وہ دل کی گہرائیوں سے ممنونیت کا احساس کرتے ہوئے سپاس تشکر پیش کرتا ہے:

خوشی سے راکھ خدایا منج اوس کے سائے میں
کہ میں غواصی جم اس کا بندہ ہوں درباری

معلوم ہوتا ہے کہ غواصی نہ صرف ایک بلند پایہ شاعر تھا بلکہ معاملات سلطنت میں بھی وہ ایک دانش مند درباری، تجربہ کار مشیر اور ایک نہایت کام یاب سفارت کار بھی ثابت ہوا۔ وہ صرف شعر و فن کی دنیا تک محدود نہ رہا بلکہ عملی طور پر وہ اپنے ملک کی خدمت کے کام بھی کرتا رہا۔

۱۶۳۵ء میں جب وہ بیجاپور کی سفارت سے بہ حسن و خوبی واپس آیا تو بادشاہ محمد عادل شاہ نے اس کے ہم راہ دو ہاتھی، چھ اعلیٰ عراقی گھوڑے، اور تحائف سے بھرے ہوئے دو مقفل صندوق روانہ کیے۔[۵۰]

یوں دیکھیے تو یہ غواصی کا سفارتی سفر ہی نہیں بلکہ ادبی سفر بھی تھا۔ اسے گولکنڈہ سے باہر نکل کر بیجاپور کی ادبی روایات اور ثقافتی زندگی دیکھنے کا بہت اچھا موقع ملا۔ بیجاپور خود اس دور کا بڑا علمی و ادبی مرکز تھا جہاں شاہی سرپرستی میں ادب کی روایت کا تسلسل کام یابی سے جاری تھا— یہاں شعرا، علما اور ادبا کا ایک موثر گروہ موجود تھا اور یہی گروہ غواصی کی آمد کا مشتاق بھی تھا۔ بیجاپور کی شبانہ روز محفلوں مباحثوں اور شاعروں سے جہاں غواصی نے فائدہ اٹھایا وہاں اس سے بڑھ کر بیجاپوری شعرا اس کے شعر و فن سے متاثر اور مستفیض ہوئے۔

اس دور کی عام صوفیانہ روایت کے مطابق غواصی بھی صوفی مسلک کا شخص تھا۔ وہ سلسلہ قادریہ سے تعلق رکھتا تھا اور دکن کے صوفی سید شاہ ابوالحسن علی حیدر ثانی سے بیعت تھا۔

"مینا ستونتی" اور "سیف الملوک و بدیع الجمال" میں حضرت عبدالقادر جیلانی اور حضرت خواجہ بندہ نواز گیسودراز کی منقبت میں ملنے والے اشعار سے اس کے صوفیانہ رجحانات کا پتہ چلتا ہے۔

شہرت اور کام یابی سے انسان میں خود بخود تفاخر پیدا ہو تا جاتا ہے۔ بہت کم لوگ ایسے ہوتے ہیں جو نام وری اور منصب کے باوجود منکسر المزاج رہتے ہیں۔ غواصی کی شاعری قلی قطب شاہ کے دورِ عروج میں شروع ہوئی۔ اس کی پہلی تصنیف 'مینا ستونتی' محمد قطب شاہ (۱۶۱۲۔۱۶۲۶ء) کے زمانے میں تیار ہوئی۔ مینا ستونتی کا شاعر عجز و انکسار اور فروتنی کا اظہار کرتا ہے۔ وہ درخواست کرتا ہے کہ اس کی غلطیوں کو درگزر کیا جائے کہ ابھی وہ ناپختہ ہے۔ مگر یہی غواصی جب "سیف الملوک و بدیع الجمال" اور "طوطی نامہ" تصنیف کرتا ہے تو اس کے جاہ و مناصب اور

شہرت و نام وری میں بہت اضافہ ہو چکا ہوتا ہے اور ان مراتب ہی کے باعث شخصی کمزوریوں کے ساتھ ساتھ وہ بری طرح غرور و تکبر کا شکار ہوتا ہے۔ مگر جب یہ زمانہ بھی گزر گیا تو وہ دنیاوی جاہ و مناصب سمیٹتے سمیٹتے تھک گیا تھا۔ جب اس نے "طوطی نامہ" ۱۶۳۹ء۔۱۰۵۹ھ میں مکمل کی تو اس کی دنیاداری پر تھکن کا غلبہ طاری ہو چکا تھا اور وہ نفس کی دل چسپیوں سے کنارہ کشی کے لیے سوچنے لگا تھا۔ اب وہ خاموشی، سکون اور تنہائی کا طالب ہو چکا تھا اور باقی زندگی یاد اللہ میں بسر کرنے کا ارادہ رکھتا تھا:

غواصی اگر تو ہے سچلا غواص لگا عشق اپنے خدا ساز خاص
چلے گا کیتا نفس کے کئے منے کیتا ہوئے گا ناؤں کے پچے سنے
ہو بیدار یکبار اس خواب تے نکل بھار اس غم کے گرداب تے
جو ہے رہنما پیر حیدر ترا ہم اللہ وہے ہم پیمبر ترا
جکچ خواست تیرا ہے سب اسپو چھوڑ دنیا کے علاقے تے لے دل کوں توڑ
نہ کر اعتماد اس گذر گاہ کا یو پھاندا ہے درویش ہور شاد کا

عجیب بات یہ بھی ہے کہ غواصی سا شاعر جو اپنی شاعری میں بے حد تعلی اور غرور کا مظاہرہ کرتا ہے اور اپنے علاوہ کسی دوسرے کو اہمیت دینے کے لیے تیار نہیں ہے وہی غواصی اپنے کچھ اشعار میں درویشی و تونگری پر چلنے والا شخص بھی معلوم ہوتا ہے۔ وہ راہِ سلوک کے ایک ایسے عاشق کے روپ میں نظر آتا ہے۔ جو محبوباؤں کی چھبیلی محرموں سے کنارہ کش ہو چکا ہے اور دیناوی امارت ترک کر چکا ہے بالخصوص وہ اپنے عہد کے سادھو، سنتوں اور صوفیوں سے اپنی شناخت کرتا ہے اور یہ وہ لوگ ہوتے تھے جو دنیاداری اور ہر قسم کی رسوم سے قطع تعلق ہو کر ایک بالکل مختلف زندگی بسر کرتے تھے جہاں دنیاوی احتیاجات کا دائرہ مکمل طور پر سکڑ جاتا تھا۔ غواصی اسی راہ و رسم کا مسافر معلوم ہوتا ہے:

ہمن عاشق دوایناں کوں چھبیلے کسوتاں کیا کام
ہمن دبلے فقیراں کوں دنیا ہور دولتاں کیا کام
ہمن سر کو چندوٹی، بس بلش بھر کے لنگوٹی بس
سکی کھانے کوں روٹی بس قبولیاں نعمتاں کیا کام

معلوم ہوتا ہے کہ یہ اشعار اس کے دور آخر سے تعلق رکھتے ہیں۔ جب وہ زندگی کے تیز اور ہنگامہ خیز سفر طے کرنے کے بعد تھکاوٹ کا شکار ہو چکا تھا۔ اعصاب زدگی اور کہولت نے اس کو درویشی اور ترک دنیا کے تصورات کے قریب کر دیا تھا۔

غواصی، محمد قلی قطب شاہ کے دبستانِ غزل سے تعلق رکھتا ہے۔ وہ ایک خوش باش، خوش نظر اور نشاط جو

شاعر ہے۔ وہ خوش رنگ تمثال سازی کا بڑا ماہر ہے کہ جو اس دور کی جمالیات کی پہچان تھی۔ اس کی غزلوں میں انبساط کی ایک مسلسل لہر دوڑتی ہوئی نظر آتی ہے۔ مثلاً اس کی ایک غزل دیکھئے:

خوشی کا سمد ابلیا دیکہ شہ کے انگ ہور سنگ تھے
چندن سرخوش، ہے تن سرخوش، پنجن سرخوش، بچن سرخوش
چنچل چالے بھری لوچن کھلاوے جب تو ہووے تب
کھنجن سرخوش، ہرن سرخوش، رنجن سرخوش، برن سرخوش
سرو کی ڈال سے قد ہور گلابی گال تھے دھن کے
پون سر خوش ہے، بن سر خوش، چمن سرخوش، سمن سرخوش
نول قطب جہاں کی سرخوشی پر تھے ہوا پورا
دکھن سرخوش، وجہن سرخوش، یمن سرخوش، ختن سرخوش[۵۱]

اس غزل کے پس منظر میں قطب شاہی عہد کی نشاطیہ تہذیب کار فرما ہے۔ قطب شاہی عہد نے خوش باشی، خوش طبعی، خوش وقتی کے ساتھ ساتھ جسمانی راحتوں کی جس روایت کو پیدا کیا تھا۔ اس روایت کا طرز احساس اس غزل کے تہذیبی شعور میں موجود ہے۔ اس غزل میں سرخوشی، وارفتگی اور بہجت کے تجربے سے غواصیؔ نہ صرف خود شاد کام ہوتا ہے بلکہ اپنے قاری کو بھی اس کیفیت سے سرشار کر دیتا ہے۔ انبساط، شادمانی اور سرخوشی کی اس نادر کیفیت کو اس نے حرف وصوت کی خوش نغمگی اور جمالیاتی رنگوں سے تشکیل کیا ہے۔

غواصیؔ کا طرز احساس مکمل طور پر مقامی ہے۔ اس کی غزل میں مقامی طرز احساس کا غلبہ ہے جو قطب شاہی دور کی خاص روایت تھی۔ اگرچہ اس دور کے شعرا کے ہاں فارسی غزل کے مضامین تو نظر آتے ہیں مگر ان کا طرز احساس مقامی ہے اور یہی طرز احساس مقامی رنگوں کی خوش بو اور مٹھاس پیدا کرنے کا ذمہ دار ہے۔ اس دور کی شعری روایت نے فارسی خیالات کو بھی مقامی آنکھ سے دیکھا، سنا اور لکھا ہے۔ یہی اس دور کی معیاری روایت تھی جو فارسی اصناف کو مقامی طرز احساس میں ڈھالنے پر یقین رکھتی تھی۔ غواصیؔ وہ شاعر ہے جو مقامی تمثالوں کی تخلیق اور حرف وصوت کے اثرات سے مقامی شعری آہنگ پیدا کرنے پر قدرت رکھتا ہے۔ مثلاً اس کی ایک غزل کے یہ اشعار دیکھیے جو خالص دکنی غزل کی نمائندگی کرتے ہیں:

کلی سا کھول لبدا منج کنا اے پھول کی ڈالا
پرم کے باغ کا لالا ہے یا تج ہات میں پیالا
بھنور کر جیوں کوں میرے ادکہ لبدائیا تیرا
کمل مکہ ہور نین نرگس رنگیلا گال گل لالا
چمن کے جھاڑ سب خوش ہو سگل پھولاں منے تیرا
سہیلا گاوتے پاتاں کے ہاتاں سوں بجا تالا

کسی کے چھند ہور چالے پہ ہرگز ریجھنا نیں مو
غواصیؔ کوں ریجھایا آج تیرا چھند ہور چالا[۵۲]

غواصیؔ کی بعض غزلیں اس کے مخصوص دکنی اسلوب سے بہت حد تک اور کہیں کہیں حیرت انگیز طور پر مختلف ہیں۔ ان میں فارسی اسلوب کی نمود ایک بہت اہم تجربے کے طور پر موجود ہے اور اس کی شعری لغت عہد ولیؔ سے التباس رکھتی ہے۔ جس کا مطلب یہ ہے کہ غواصیؔ اپنے عہد سے نصف یا پون صدی آگے نظر آتا ہے۔ اور یہ ایک بڑے شاعر کی نشانی ہے کہ وہ اپنے عہد کی ادبی روایت کو بعینہٖ قبول نہیں کرتا ہے۔ بلکہ وہ اپنے انفرادی جوہر سے روایت کے ایک نئے تصور کی تعمیر و تشکیل کا فریضہ بھی سرانجام دیتا ہے۔

غواصیؔ ایک ایسا شعری نابغہ ہے جو مستقبل کی لسانی روایت کو دریافت کرنے کی قدرت رکھتا ہے۔ اس جگہ ہم غواصیؔ کی ایک غزل درج کرتے ہیں جو اپنے عہد کے لسانی شعور سے یقیناً بہت آگے معلوم ہوتی ہے۔ اس غزل کا اسلوب، محاورہ، زبان اور شعری لغت اس حد تک تبدیل نظر آتی ہے کہ اس پر شمالی ہند کی غزل ہونے کا شائبہ ہوتا ہے:

عشق کی آگ میں جل کے راک ہونا عشق بازی میں چاک چاک ہونا
اس برے نفس کے کہے میں پھیر چپکے ناچیز کی ہلاک ہونا
خاک ہونا تو سچ ہے آخر کوں خاک نہ ہوئے للچ خاک ہونا
اس سجن کے وصال کی خاطر آرزو دل میں لاک لاک ہونا
ہے غواصیؔ یو عاشقانہ غزل
یو غزل سیتے درد ناک ہونا

اور اب غواصیؔ کی چند ایسی ہی غزلوں کے مقطعے جو اپنے عہد کے لسانی شعور سے بہت آگے ہیں:

پیو باج انکھیاں کوں آئے نہ خواب ہرگز
بیتاب ہوں نہیں کچ منج تن میں تاب ہرگز

آج ترے حسن کا غوغا ہے پیارے ہر طرف
تو دلاں پھرتے ہیں بادل ہو ہمارے ہر طرف

آج منج دل کوں کچ قرار نہیں
کیا کروں میں نزک وو یار نہیں

گرچہ مسکین ہور مفلس ہوں میں
عاشقاں میں صاحب مجلس ہوں میں

کھلے سر تھے گلزار الحمد اللہ اٹھیا جگ میں مہکار الحمد اللہ

پرت پیوسات لانا کام یابی کی نشانی ہے دوئی کوں دور کرنا بے حجابی کی نشانی ہے

مندرجہ بالا غزلوں کی شعری لغت ' مزاج اور ادبی روایت اسے وَلی سے منسوب کرتی ہے۔ غواصیؔ نے اگر اسی شعری اسلوب اور روایت کو ایک تسلسل کے ساتھ اختیار کیا ہوتا اور اس تجربے میں مسلسل توسیع کرتا رہتا تو دکن کی جدید غزل جس کا آغاز وَلی کے فنی شعبدے سے ہوتا ہے، اس کی ابتدا عہد غواصیؔ ہی میں ممکن ہوسکتی تھی۔ اور اسے غواصیؔ کی ادبی کرشمہ سازی سے تعبیر کیا جاسکتا تھا۔ مگر غواصیؔ کی پوری شاعری میں اس روایت اور اسلوب سے وابستہ غزلیں اس کے کلام میں غالب عنصر کی حیثیت نہیں رکھتی ہیں۔ بلکہ اس کی کلیات کے خالص دکنی لب و لہجہ کے باعث یہ غزلیں اجنبی سی لگتی ہیں۔ دکنی روایت کی غزلوں میں ان غزلوں کا انداز بڑا والہانہ ہے اور ان میں وارفتگی کی ایک زوردار آواز سنائی دیتی ہے۔

"میناستونتی"، محمد قلی قطبؔ شاہ کے عہد کی ادبی روایات کے پس منظر میں لکھی گئی مثنوی ہے غواصیؔ کا ادبی شعور محمد قلی قطب شاہ ہی کے دور آخر میں ہی پروان چڑھا تھا۔ اس لیے اس کی شاعری کی اساس اسی دور کے ادبی و لسانی شعور کی مرہون منت نظر آتی ہے۔ "میناستونتی" کے شعری اسلوب پر مقامی ہندوی روایت کا غلبہ ہے اور شاعر اس اسلوب میں مطمئن دکھائی دیتا ہے۔ قلی قطبؔ کا ادبی شعور چوں کہ اس سے زیادہ پرانا تھا اس لیے اس پر ابراہیم قطب شاہ (۱۵۸۰۔۱۵۵۰ء) کی روایات کا اثر ہے۔ لہٰذا قلی قطبؔ پر ہندوی اسلوب شعر کا فی غالب نظر آتا ہے۔ دکنی اپنی خالص روایت میں محمد قلی قطب کی شاعری میں نظر آتی ہے۔ اس کی شاعری میں مقامی اثرات سے بننے والے اسلوب کی پختگی اور کمال نظر آتا ہے۔ غواصیؔ ابتدائی طور پر اس شعری روایت کے سلسلہ سے منسلک رہا مگر زمانہ کی تبدیلی کے باعث اس کا شعری اسلوب بہت آہستگی سے عہد محمد قلی قطبؔ کی خالص دکنی روایت سے انحراف شروع کردیتا ہے اور اس کی پہلی تصنیف "میناستونتی" ہی میں اس انحراف سے جنم لینے والا اسلوب نمودار ہوجاتا ہے۔ اس کی کئی وجوہات تھیں۔ اول یہ کہ دکنی اردو کے اندر داخلی طور پر زبان کی تبدیلیوں کا سلسلہ جاری تھا۔ یہ زبان لکھنے والے فارسی کی تہذیبی روایت سے بندھے ہوئے تھے اور یہ روایت زندہ بھی تھی اور جان دار بھی ـــــ چنانچہ اس کے اثرات سے داخلی سطح پر زبان میں تبدیلیوں کا خوش گوار عمل جاری تھا۔ غواصیؔ کی زبان بھی ان داخلی تبدیلیوں کا نتیجہ تھی:

سنی ہوں کہ یک شہر کا شہر یار ملایا تھا درویش کی ایک نار
ہمیشہ منگے بھیک او در بدر چڑایا اسے بادشاہی صدر

ولے بھیک کی اس کوں عادت اچھے | لے کر آکے روٹیاں پو روٹیاں رچے
رکھے لا کے محراب میں یک سدا | منگے اس کنے ہو ہمیشہ گدا
او کھاتی تھی الوانِ نعمت جتا | منگے باج اس بھیک راحت نہ تھا

اس کی دوسری مثنوی "سیف الملوک و بدیع الجمال" (۱۶۲۴ء-۱۰۳۵ھ) میں تصنیف ہوتی ہے اس وقت دلی کے تخت پر جہانگیر کی حکومت تھی۔ مغل شہنشاہ کی نگاہیں دکن کی جانب لگی ہوئی تھیں۔ مغلیہ عساکر کے گھوڑوں کی ٹاپیں گولکنڈہ اور بیجاپور کی سرزمین کو روندنے کی تیاری کر رہی تھیں۔ احمد نگر، برہان پور اور اسیر گڑھ کے قلعے تسخیر ہو چکے تھے۔[۵۳] ۱۶۳۲ء میں بیجاپور کی ریاست نے مغلوں کی طاقت سے خائف ہو کر ایک باقاعدہ معاہدہ کر کے خراج ادا کرنے کا اقرار کر لیا۔[۵۴] اس کے بعد شمال کے تہذیبی، عسکری اور سیاسی اثرات بہت تیزی سے بڑھنے لگے۔ حتیٰ کہ گولکنڈہ میں دلی کا مقرر کردہ حاجب (ریذیڈنٹ) ہدایات دینے لگا تھا۔ دیکھا جائے تو گولکنڈہ میں صرف سیاسی تبدیلی ہی واقع نہیں ہو رہی تھی بلکہ اس کا اثر زبان پر بھی پڑ رہا تھا اور خالص دکنی کی اندرونی سطح میں زبان کی تبدیلیوں کا سلسلہ تیز ہونے لگا۔ غواصی کی "سیف الملوک و بدیع الجمال" ان اولیں لسانی تبدیلیوں کی خبر دیتی ہے اور دکنی الفاظ اور محاورات کی جگہ شمال کی لغت اپنے جلوے دکھانے لگتی ہے۔

غواصی کی تیسری اور آخری مثنوی "طوطی نامہ" عہد عبداللہ قطب شاہ میں ۱۶۳۹ء-۱۰۵۹ھ میں مکمل ہوئی۔ مگر اس سے قبل ۱۶۳۶ء-۱۰۴۶ھ میں گولکنڈہ کی آزادی کا اس وقت خاتمہ ہو چکا تھا۔ جب عبداللہ قطب شاہ نے تمام تر اہانت قبول کر کے سلطنت دلی کی من مانی شرائط پر دستخط کر دیے تھے۔[۵۵] اس کے بعد قطب شاہی سلطنت محض علامتی طور پر قائم رہی۔ ہر لحاظ سے دلی کا اثر و رسوخ اس زمانے میں بہت بڑھ گیا تھا۔ چنانچہ "طوطی نامہ" کے اسلوب پر فارسی اسالیب کے اثرات مزید بڑھ جاتے ہیں۔ زبان کی داخلی حرارت تیز ہوتی ہے اور پرانا ذخیرۂ الفاظ ادبی منظر سے غائب ہونے لگتا ہے۔ "طوطی نامہ" واضح طور پر قطب شاہی عہد کے شعری اسالیب کی ایک ترقی یافتہ شکل ہے۔ اور ان لسانی تبدیلیوں کا اعلان نامہ ہے جو زبان کی اندرونی حرکت اور شمال کے تہذیبی اور سیاسی اثرات کا نتیجہ تھا:

جو آیا نکل دیس اقبال کا | ہوا شاد سینا مرے حال کا
صفا آرسی طبع کی پائی پھر | نوی دولت ایک موکھ دکھلائی پھر
مرے بخت کا دیک تارہ قوی | کیا آ زمانا مری پیروی
دیا مہر کر چرخ نیلی مجھے | نوے گنج خانے کی کیلی مجھے

غواصی کی شاعری کا مجموعی طور پر جائزہ لیں تو اس کو قطب شاہی عہد کی تہذیب کے نشاطیہ تصورات کا شاعر سمجھنا چاہیے۔ اس کی شاعری قطب شاہی دور کے تہذیبی تجربے کی شاعری ہے اس لیے قطب شاہی دور کے تمام شاعر مشترکہ طور پر اس تہذیبی تجربے ہی کے شاعر ہیں اور ان کی شاعری زندگی کے سرور اور انبساط کی شاعری ہے۔ اس شاعری کی آنکھ صرف باہر کی طرف کھلی ہے اور اندر کی آنکھ بند ہے۔ یہ بصارت کی شاعری ہے اور

بصیرت کا سفر طے نہیں کر سکی ہے۔
غواصی ہو یا محمد قلی قطب شاہ' یہ سب شاعر حسن و جمال کے مناظر میں گم تھے۔ وہ اس تماشے میں اتنے محو رہے کہ اپنے اندر جھانکنے کا موقع ہی نہ پا سکے۔ یہ سارا عہد زندگی کے حسن کی دل فریبیوں کا اسیر تھا ان کے سامنے جلوؤں کی وہ کثرت رہی کہ ان کے ایام اسیری کا زمانہ ختم ہی نہ ہو سکا۔ حتیٰ کہ سلطنت بھی ختم ہو گئی۔

احمد گجراتی

(م ۱۶۵۶ء سے قبل)

اب ہم ایک ایسے شاعر کا ذکر کرنے والے ہیں کہ جسے محمد قلی قطب شاہ کی جوہر شناس طبع نے بہ ذاتِ خود دعوت دے کر گجرات سے گولکنڈہ میں طلب کیا تھا۔ یہ احمد گجراتی ہے جو اپنی مثنوی ''لیلیٰ مجنوں'' کی بدولت آج بھی زندہ ہے۔ ڈاکٹر جمیل جالبی، احمد کی ایک نو دریافت شدہ مثنوی ''یوسف زلیخا'' کے حوالے سے یہ بتاتے ہیں کہ احمد، شاہ وجیہہ الدین علوی کا مرید تھا اور اسے ان سے خلافت بھی ملی تھی۔ ان کی مدح میں اس کے اشعار بھی ملتے ہیں۔[56]

''مجموعہ حالات شاہ وجیہہ الدین علوی گجراتی سے معلوم ہوتا ہے کہ احمد کو شاہ صاحب کا تقرب حاصل تھا اور وہ ان سے خاص نسبت رکھتے تھے۔''[57]

شیخ احمد نے طب، نجوم، حدیث، منطق، فقہ اور الٰہیات میں ماہر ہونے کا دعویٰ بھی کیا ہے۔ وہ سنسکرت، تلنگی، فارسی اور عربی زبانوں سے واقف ہونے کی خبر بھی دیتا ہے۔[58]

قرآئن سے پتہ چلتا ہے کہ احمد شاہ بڑی امیدیں لے کر گولکنڈہ کے شعری دبستان میں آیا تھا اور شائد آغاز میں وہ خوش و خرم بھی رہا مگر گولکنڈہ میں وجہی جیسے شاعر کے سامنے اس کا چراغ نہ جل سکا۔ بعد ازاں وہ گولکنڈہ کی ادبی زندگی سے نہ صرف مایوس ہوا، بلکہ اس کی پریشانیوں میں اضافہ بھی ہوا۔ درباری ماحول کا تجربہ نہ ہونے کے باعث بھی اس کی پریشانی بڑھتی گئی۔ وہ شاعر جو خود کہتا ہے کہ میں اپنے دیس کے اندر اپنے وسائل میں خوش تھا۔ وہ گولکنڈہ کے ماحول میں برگشتہ خاطر ہوا۔ اس مسئلہ کے کیا اسباب تھے۔ گولکنڈہ کی ادبی تاریخ کے اوراق خاموش ہیں۔

ادبی دنیا میں احمد کی شہرت کا آغاز پروفیسر حافظ محمود شیرانی کے اس مقالہ سے شروع ہوا جو ۱۹۲۵ء میں اورینٹل کالج میگزین، لاہور میں اس کی مثنوی ''لیلیٰ مجنوں'' پر شائع ہوا تھا۔ یہ وہ بد قسمت مثنوی ہے جس کا دوسرا نسخہ آج تک نہیں مل سکا۔ مگر اسے احمد کی خوش قسمتی ہی کہیے کہ حسن اتفاق سے مثنوی کے پراگندہ اوراق امتداد زمانہ کے ہاتھوں گردش کرتے کرتے اس صدی کے ربع اول میں اسلامیہ کالج لاہور کے تاریخ کے پروفیسر سید عبدالقادر کے قدردان ہاتھوں تک آ پہنچے۔ مگر اس وقت تک زمانے کی ستم گری کے سبب صرف انچاس اوراق بچ رہے تھے۔ اور وہ بھی انچاس منتشر اوراق تھے جو شیرانی صاحب تک منتقل ہوئے اس اول و آخر شکستہ حال نسخہ کے بارے میں شیرانی صاحب نے ایک نوٹ لکھا[59] اور پھر ان کے ذریعے احمد کی اس مثنوی کی شہرت اردو داں حلقوں تک جا پہنچی۔

"لیلیٰ مجنوں" کا سال تصنیف کیا ہے؟ شیرانی صاحب کو دستیاب ہونے والے انچاس اوراق کی قلیل مقدار اس سوال کا جواب دینے سے قاصر رہی۔ اب مثنوی کے لسانی قرائن ہی یہ بتا سکتے ہیں کہ یہ مثنوی کس دور میں تصنیف ہوئی۔ ڈاکٹر جمیل جالبی نے احمؔد کی ایک اور مثنوی "یوسفؔ زلیخا" کا حوالہ دیا ہے جو بہ قول ان کے (۱۵۸۸۔۱۵۸۰ء) کے درمیان لکھی گئی ہے۔ ان کی رائے یہ ہے کہ تاریخی اعتبار سے "یوسفؔ زلیخا" نظامؔی کی مثنوی کے بعد ملنے والی پہلی مثنوی ہے۔[٦٠] (یہ مثنوی سیدہ جعفر مرتب کر کے ۱۹۸۳ء میں شائع کر چکی ہیں۔) اس مثنوی کے جو نمونے ڈاکٹر جالبی نے اپنی تاریخ ادب اردو میں درج کیے ہیں ان پر زبان کی قدامت غالب ہے۔ اس اسلوب کو ہم "شدھ دکنی" اسلوب کا نام دے سکتے ہیں۔ مثنوی میں ایسی شہادتیں بھی موجود ہیں کہ احمؔد شعوری سطح پر اپنے اسلوب میں پرانے مقامی رنگ کو ترجیح دیتا ہے۔ شائد یہ اس دور کا مروجہ روایتی اسلوب تھا۔ خود محمد قلی قطب شاہ بھی اسی "شدھ دکنی" اسلوب کا اسیر تھا۔ اس مقام پر یہ دونوں شاعر ایک ہی سطح پر نظر آتے ہیں۔

"یوسفؔ زلیخا" کے اسلوب کا رنگ یہ ہے:

رہی وہ ناک میانے موکھ کے یوں
بنی انگلی پنم چند دو کئے جوں

ادھر دو لال جوں مرجان جوتی
دسن بتیس نیکے ڈھال موتی

دسن موتی ادھر چشماں جل امریت
دیکھو چشمے منے موتی نوی ریت

دسن ھنستے ادھر میں تھی دیسیں یوں
کلی جاسوں میں موتیاں کی پھولے جوں

کمل کی پنکھڑی ہے جیب انمول
جو لیاوے بار امرت باس کے پھول

نیکے دو گال روشن آرسیاں دوئے
جو ان کی چھاؤں پر چندر سورج ہوئے

دیسیں اس مکھ اپر وہ تل جو کالے
رہے حبشی بچے بن کے لھالے

دیسیں موتیاں کیریاں سینپیاں سو دو کان
عجب سینپیاں جو ہے دونوں رتن کھان

کھڑی گردن چندن کوندن کلا کر
کلا کنتھی کو کل کلا کر

دیسے خوش صحن سینا صاف کوثر
پڑے دو بربرے نورانی اس پر

بھرے مد رس کے دو نارنگ دیٹھے
بھنور کب نا اٹھے بھل کر جو بیٹھے

ننک پتلی کمر جوں بال آدھاک
جو اُت اس نار کی تھی باد کا دھاک[۶۱]

اس رنگ کا مقابلہ ارود کی اولیں مثنوی، "مثنوی نظامی" سے کریں تو معلوم ہوگا کہ احمد کی زبان اپنی ابتدائی قدامت سے ہٹ رہی ہے اور اس میں سلاست آرہی ہے۔

"یوسف زلیخا" (۸۸-۱۵۸۰ء / ۹۹۷-۹۸۸ھ) کے اس شعری اسلوب کا مقابلہ جب ہم احمد کی "لیلیٰ مجنوں" سے تیار کرتے ہیں تو ایک بدلا ہوا منظر پاتے ہیں۔ یہاں 'شدھ دکنی' اسالیب کا سایا ڈھل چکا ہے۔ اور احمد زبان کا ایک ایسا شعری باطن دریافت کر چکا ہے کہ جہاں لسانی تجربے میں ہلکا فارسی رنگ نمایاں ہو کر 'یوسف زلیخا' کی قدامت کے اثرات کو زائل کر چکا ہے۔ اگر "یوسف زلیخا' سولھویں صدی کے آٹھویں عشرے کی تصنیف ہے تو اس کو نویں عشرے کے لگ بھگ کی تصنیف قرار دے سکتے ہیں۔ عین ممکن ہے اسے وجہی کی "قطب مشتری" (۱۶۰۹ء - ۱۰۱۸ھ) پر تقدم حاصل ہو۔ اگر ایسا ثابت ہو سکے تو احمد کو مثنوی میں وجہی کا پیش رو کہا جا سکے گا۔ مگر احمد کی زندگی کے واقعات اور "لیلیٰ مجنوں" کا زمانہ تصنیف تاریخ کے اندھیروں میں ہیں۔ دریں حالات کوئی بھی فیصلہ تاریخی ثبوت کے بغیر مشکل ہے۔

اب اس بات کا فیصلہ ذرا مشکل ہے کہ کیا یہ اسلوب احمد کے انفرادی تخلیقی جوہر کا نتیجہ ہے یا اس نے اپنے عہد کے مروجہ لسانی شعور سے اسے حاصل کیا ہے۔ اس مسئلہ کو سمجھنے کی ایک شکل ہمارے پاس موجود ہے اور وہ ہے احمد کی چند غزلیں۔ احمد کی ان غزلوں کے اسالیب کا مشاہدہ کرنے سے یہ بات نظر آتی ہے کہ وہ اس صنف سخن میں فارسی شعری روایت کا دل دادہ تھا اور ان اسالیب کو اردو غزل میں اختیار کرنے کا ازبس متمنی بھی تھا۔ احمد کو ادب کی تاریخ میں قدامت پسندی کی بنا پر کم حیثیت دینا مناسب معلوم نہیں ہوتا۔ 'یوسف زلیخا' "لیلیٰ مجنوں" اور پھر اس کی غزلیں اس بات کی گواہی دیتی ہیں کہ اس کی شاعری میں ماضی کی آگاہی اور حال کا عصری شعور بدرجہ اتم موجود ہے اسی رویے سے اس کا ادبی شعور پختہ ہوتا ہے۔ وہ دکن کے ان شعرا میں سے ہے کہ جن کی شاعری زبان و بیان کی تبدیلیوں کے عمل کو بہ تدریج قبول کرتی جاتی ہے۔

احمد کی غزلوں میں ایک نئے عہد کی آواز بھی ہے اور ماضی کی روایت بھی — اور پھر اس کے انفرادی ذوق کا عکس بھی — افسوس صرف اس بات کا ہے کہ اس کی غزلیں بہت قلیل تعداد میں مل سکی ہیں۔ اگر اس کا دیوان غزلیات اور مثنوی "لیلیٰ مجنوں" کا پورا متن اور زمانۂ تصنیف کے حوالے دستیاب ہو جائے تو وہ وجہی جیسا شاعر مانا جا سکتا ہے۔

وہ شعر دیکھیے جن میں ماضی کا عکس شیریں ہے:

عجب کل رات دھن سوں نو ایک معجزہ دیکھیا
کہ سارے چاند دو زحل سو یک چولی بھتر نکلے
چنچل کی جب صفت لکھنے قلم میں ہات تیں لیتا
ایکایک ہات میں میرے قلم ہو نیشکر نکلے
میٹھے بچن ترے سن نا بات کر کے سمجیا
شیریں لباں یو تیرے جوں شات کر کے سمجیا

گالاں اپر موہن کے بکھرے گئے سو زلفاں
آبِ حیات اوپر ظلمات کر کے سمجیا
احمدؔ دکن کی خوباں ہوتیاں ہیں پر ملاحت
تو توں دکن کو اپنا گجرات کر کے سمجیا

میرؔ نے "نکات الشعرا" میں احمدؔ کی جو غزل درج کی ہے وہ فکر و خیال، مضامین اور اسلوب کے اعتبار سے بہت منفرد ہے۔ قطب شاہی عہد کی یہ غزل اپنے حال سے زیادہ مستقبل کی غزل معلوم ہوتی ہے اور یہ واحد غزل ہے جو احمدؔ کے لسانی ادراک پر اچھی طرح روشنی ڈالتی ہے۔ وہ بہ یک وقت ماضی، حال اور مستقبل کا شاعر معلوم ہوتا ہے۔ حیرت ہے کہ اس غزل میں تینوں زمانوں کے اسالیب موجود ہیں۔ احمدؔ اپنے شعور و ادراک کی بنیاد پر زبان اور شعری مواد کو سمجھنے میں گہری قدرت رکھتا تھا۔ اس کا ایک قدم اگر اپنے ماضی و حال کی روایت پر تھا تو دوسرا مستقبل کی روایت پر:

ہوئے دیدار کے طالب خودی سے خود نگر نکلے
نہ پائی راہ دانش میں خردشاہ بے خبر نکلے
نشانِ بے نشاں ہم ملک یک رنگی میں پاتے ہیں
خبر چھوڑی دوئی کی ہم نے جب سے سٹ نگر نکلے
بھرے دو نین کے چھگلاں صبوری سات لے توشہ
کمر ہمت سے باندھے ہور پرت کی باٹ پر نکلے
نین کے ہات کھپرے پھریں درسن کی بھکیاں کوں
نہ پائی ایک در پر بھی بھکاری در بدر نکلے
رہے نادر خیالاں ہی ملے شوریدہ حالاں میں
ہوئے صاحب کمالاں میں کدھر سے آ کدھر نکلے

گولکنڈہ کی بزمِ آخر

عبداللہ قطب شاہ

(۱۶۷۲-۱۶۲۶ء)

محمد قلی قطب شاہ کے طویل دور، (۱۶۱۱ء۔ ۱۵۸۰ء) کے دوران میں داخلی استحکام کے باعث ایک نشاطیہ تہذیب نے جنم لیا تھا جس سے قطب شاہی ادب میں بشاشت و شادمانی کا مخصوص طرز احساس پیدا ہوا تھا۔ ذہنی طور پر یہ دور نہایت زرخیز تھا کہ اس دور میں نہ صرف ادب بلکہ فن تعمیر کے بعض شاہکار بھی وجود میں آئے جن میں 'چارمینار' کا ذکر خاص طور پر ضروری ہے۔ محمد قلی قطب شاہ کے دور کے بنائے ہوئے شاہی محلات، باغات، تالابوں، حوضوں اور نہروں کی وجہ سے حیدر آباد شہر اس زمانے کے خوب صورت شہروں میں شمار ہوتا تھا۔ دکن کے اسلامی دور میں حیدر آباد کے باغات سے متعلقہ فنون پر علی اکبر حسین کی کتاب [۶۳] "Scent in the Islamic Garden" میں خوب صورت مواد دیکھا جاسکتا ہے۔ محمد قلی قطب شاہ کے زمانے میں حیدر آباد پورے عروج پر جاچکا تھا مگر جنوری ۱۶۱۱ء میں محمد قلی قطب شاہ کے انتقال کے بعد جب اس کا بھتیجا محمد قطب شاہ تخت سلطنت پر رونق افروز ہوا تو قلی قطب شاہ کی تہذیبی و ادبی روایات کا سفر سست پڑنے لگا۔ محمد قطب شاہ اپنے چچا محمد قلی قطب شاہ سے بالکل مختلف شخص تھا۔ اس کے عہد میں ادب و فن ناقدری کا شکار ہوئے کہ بادشاہ کی دل چسپیاں صرف مذہبی امور تک تھیں۔ البتہ اس نے ایک قابل قدر کام یہ کیا کہ محمد قلی قطب شاہ کی کلیات کو مرتب کر کے محفوظ کر دیا۔

محمد قلی قطب شاہ کی روایات کا احیا اس زمانے میں ہوا جب ۱۶۲۶ء-۱۰۳۵ھ میں عبداللہ قطب شاہ کا دور حکومت شروع ہوا۔ عبداللہ قطب شاہ، محمد قلی قطب شاہ کی روایات کا شاعر بھی تھا۔ اگرچہ اس کے ہاں ذاتی اپج بہت کم معلوم ہوتی ہے۔ وہ قلی قطب کے تتبع میں اپنی ذات کا اظہار کرتا تھا۔ اس نے اپنی زندگی محمد قلی قطب شاہ کی نشاطیہ تہذیب کے مطابق بسر کی مگر وہ قلی قطب شاہ کی طرح نہ بلند ہمت تھا اور نہ ہی اس کی طرح تخلیقی طور پر زرخیز ــــ مگر چوں کہ وہ شعر و ادب سے گہری دل چسپی رکھتا تھا اس لیے اس کی بادشاہت میں شعر و ادب کی پس ماندگی فوری طور پر دور ہوئی اور تہذیبی فضا میں کشادگی اور زرخیزی کا احساس پیدا ہونے لگا۔ چنانچہ اس نئے تخلیقی ماحول میں وجہی اور غواصی جیسے شاعر جو عہد محمد قطب شاہ میں عسرت و افلاس کا شکار ہو کر گوشۂ گم نامی میں جاپڑے تھے دوبارہ شاہی سرپرستی کے حصول کے بعد اپنی تخلیقی سرگرمیوں میں مصروف ہو گئے۔ گولکنڈہ کے پژمردہ اور تھکے ماندے ادبی ماحول میں شعر و شاعری کا چرچا دوبارہ شروع ہوا۔ اور ایک ایسی فضا وجود میں آنے لگی جو ادب و فن کی ترقی کے لیے بے حد ضروری تھی۔ ان اسباب سے محمد قلی قطب شاہ کے دور کی ادبی روایات کا احیا ہوا اور زبان و ادب میں نئے تجربات کا دور شروع ہوا۔ اس دور کو دیکھ کر یوں معلوم ہوتا ہے کہ جیسے اس وقت قطب شاہی عہد کی ادبی روایات اپنا آخری سفر مکمل کرنے میں مصروف ہو گئی ہیں۔ سیاسی افق پر واضح طور سے سیاسی تبدیلیوں کا عمل

عبداللہ قطب شاہ ایک محبوبہ کے ساتھ

شروع ہو چکا تھا اور قطبؔ شاہی سلطنت اپنے آخری ادوار کا نظارہ کرنے میں مصروف تھی۔ اس میں کچھ شک نہیں کہ قطبؔ شاہی سلطنت کے دور آخر میں تخلیقی عمل کا دائرہ کافی پھیلتا ہوا ملتا ہے۔ وجہی نے 'سب رس' جیسی اعلیٰ تصنیف اسی زمانے میں لکھی اور غواصی کی شان دار مثنویوں، قصیدوں اور غزلوں کا سلسلہ بھی عبداللہ قطبؔ شاہ کے دور ہی کا مرہونِ منت ہے۔ ان شعرا میں ابن نشاطی کی ''پھول بن'' بھی اس عہد سے منسوب ہے اور دوسرے اہم شعرا میں جنیدیؔ، شاہ راجو اور میراں جی حسن خدانما کے نام شامل ہیں۔ اسی عہد میں اردوئے قدیم میں نثر کی اہم کتاب میراں یعقوب نے ''شمائل الاتقیاء'' کے نام سے ترجمہ کی۔

اس لحاظ سے دیکھا جائے تو عبداللہ قطبؔ شاہ کا زمانہ نہ صرف شاعری بلکہ نثر کے لحاظ سے بھی بہت اہم نظر آتا ہے۔ اس عہد کی تخلیقات کا جائزہ لیتے ہوئے ہمیں گولکنڈہ میں ہونے والی سیاسی تبدیلیوں پر گہری نظر رکھنے کی ضرورت ہے۔ مغلِ اعظم کے سفیر محمد قلی قطبؔ شاہ کے زمانے میں گولکنڈہ سے کچھ حاصل کیے بغیر واپس چلے گئے تھے[۶۳]، مگر اب سلطنتِ گولکنڈہ مغل اعظم کے جانشینوں کے ہاتھوں عاجز و بے بس ہو چکی تھی۔ شمال کی طرف سے غلبہ صرف سیاسی صورت میں ہی مسلط نہیں ہو رہا تھا بلکہ تہذیبی، ثقافتی اور لسانی سطح پر بھی اس کے اثرات تیزی سے مرتب ہو رہے تھے۔ لسانی اثرات کا نتیجہ یہ تھا کہ گولکنڈہ کی وہ زبان جو صدیوں کی علاقائی تنہائی کے حصار میں رہی تھی اب اسے اپنا سینہ ایک نئے تہذیبی عمل کے سامنے کھولنے کا موقع ملا تھا۔ قلی قطبؔ شاہ کے دور کی شدھ دکنی اب ایک نئی لسانی روایت کی طرف پیش قدمی کرنے والی تھی اور فارسی کے اثرات سے اس کی قدامت پسندی اور لسانی تنہائی کا زمانہ ختم ہونے کی منزلوں میں تھا، مگر اس لسانی تبدیلی کے عمل کا ذکر کرنے سے پہلے یہ دیکھ لیا جائے کہ گولکنڈہ میں یہ ساری تبدیلیاں کن سیاسی اثرات کے نتیجہ میں ظہور پذیر ہو رہی تھیں۔

مغلِ اعظم کی تسخیرِ دکن کی حکمت عملی کے نتیجہ کے طور پر ۱۶۳۵ء/۱۰۴۵ھ میں احمد نگر کی نظام شاہی ریاست شاہ جہانی افواج کے ہاتھوں دم توڑ چکی تھی اگرچہ احمد نگر کی تسخیر میں مغل افواج کو چالیس برس سے زیادہ کا زمانہ صرف کرنا پڑا تھا[۶۴] اور اب شاہ جہانی عساکر کے لیے گوداوری کے پانیوں کو عبور کر کے گولکنڈہ پر تسلط جمانا کچھ مشکل نہ رہا تھا۔ احمد نگر کی فتح کے بعد گولکنڈہ اور بیجاپور کے دروازے اب مغل عساکر کے قدموں سے کچھ دور نہ رہے تھے۔ چنانچہ مغلوں کے اس بڑھتے ہوئے سیلاب سے مرعوب ہو کر عبداللہ قطبؔ شاہ کی سلطنتِ گولکنڈہ دلی کی باج گزار بننے پر مجبور ہو گئی اور ۱۶۳۶ء کے معاہدے کی دفعات کو عبداللہ قطبؔ شاہ نے قرآن پر قسم اٹھا کر نبھانے کا عہد کیا تھا[۶۵]۔ اس دور میں گولکنڈہ کی ٹکسال میں شاہجہاں کے نام پر سکے مضروب ہو رہے تھے اور یہ علامت تھی کہ اب گولکنڈہ میں مغلوں کی تہذیب اور فارسی کا سکہ چلے گا۔ چنانچہ یہی ہوا۔ درحقیقت عہدِ محمد قطبؔ شاہ سے عبداللہ قطبؔ شاہ تک گولکنڈہ کے لیے شدید دباؤ کا دور تھا۔

اس دباؤ کے خلاف سلطنتِ گولکنڈہ ہر ممکن مدافعت کرتی رہی مگر ۱۶۳۶ء کے معاہدے کے بعد یہ مدافعت کمزور پڑ گئی۔ چنانچہ عہدِ عبداللہ قطبؔ شاہ کے ادب میں اس کا اثر براہِ راست نظر آتا ہے۔ فارسی زبان اور مرکز کے خلاف دکن کی مرکز گریز حکمتِ عملی کو زوال آجاتا ہے اور مرکز جو حکمتِ عملی کا دور شروع ہو جاتا ہے۔ جس کا

مطلب مغلیہ تہذیب وفنون' ادبیات اور زبانِ فارسی کا فروغ تھا۔ ابنِ نشاطی کی 'پھول بن' ۱۶۵۵ء / ۱۰۶۶ھ میں مکمل ہوئی تھی۔ یہ مثنوی زبان کے بدلتے ہوئے منظر نامہ کی اہم شہادت ہے۔ ابنِ نشاطی کی مثنوی میں اتفاق سے اس کی ایک غزل بھی درج ہو گئی ہے۔ نشاطی کی اس غزل کو گولکنڈہ کی بدلتی ہوئی زبان کا نمائندہ نقش کہا جا سکتا ہے، جہاں صدیوں کی تنہائی کے حصار میں محبوس دکنی اردو ایک نیا لسانی سانس لے کر اپنی نئی زندگی کا اعلان کرتی ہے:

رہے تازہ چمن پیوستہ میرا شگفتہ ہے سدا گلدستہ میرا
لطافت میں ہے جوں خوباں کی ابرو ہر یک مصرع ہے برجستہ میرا
دیا ہے جگ کوں رونق یک طرف تے ہے یو بازار جو دو رستہ میرا
بہوت خونِ جگر کھا کر ہوا گل کلی نمنی جو تھا دل بستہ میرا
کرم سوں حق کے پایا آج راحت فلک سوں تھا جو خاطر خستہ میرا

ابن نشاطی

ابن نشاطی عہدِ عبداللہ قطب شاہ (۱۶۷۲ء-۱۶۲۶ء) کا وہ شاعر ہے کہ جس نے ایک بڑا شعری کارنامہ تخلیق کرنے کا اس لیے عزم کیا کہ اس کا نام دنیا میں ہمیشہ زندہ رہے۔ شاعر اپنی محنت شاقہ کی وجہ سے اس مقصد میں کامیاب رہا اور اپنے پیچھے ایک لافانی یادگار چھوڑ گیا۔ ہمارا مطلب ابن نشاطی کی "پھول بن" سے ہے جو فارسی مثنوی "بساتین" سے ماخوذ ہے۔ "پھول بن" ۱۶۵۵ء کی تالیف ہے۔ ابن نشاطی گولکنڈہ کے دربار سے وابستہ نہیں تھا۔ اس نے دربار سے باہر رہتے ہوئے یہ مثنوی مکمل کی لیکن اس کے دل میں یہ کسک مسلسل موجود رہی کہ اگر دربار سے وابستہ ہوتا تو شاہی سرپرستی میں فنِ شاعری میں مسیحائی دکھا سکتا تھا مگر ابن نشاطی وہ شعری نابغہ تھا کہ جس نے دربار سے باہر رہ کر بھی شعر میں مسیحائی دکھادی۔ یہ مسیحائی اسے دربار شاہی کے مرتبہ تک لے گئی مگر افسوس اس بات کا ہے کہ دربار سے وابستگی کے بعد اس نے جو کارنامے سرانجام دیے ان کا پتہ نہیں چلتا۔

"پھول بن" کی زبان نسبتاً صاف اور آسان ہے۔ اس کی ایک وجہ تو زمانہ کے ساتھ ساتھ اسالیبِ شعر میں سادگی کے رجحان کا پیدا ہونا ہے۔ نصرتی کی "قطب مشتری" کے بعد زبان کا رنگ و آہنگ ایک نیا روپ اختیار کرتا ہے۔ ادق شعری لغت کا رجحان دبنے لگتا ہے اور آسان لغت مقبول ہونے لگتی ہے۔ بڑا شاعر وہی ہے کہ جس کے ہاں اس کے عہد کا شعور پہلے پہل بولتا ہے پھر اس شعور کی روشنی پھیلتی ہے اور یہ شعور بعد میں اس عہد کی روایت کا حصہ بن جاتا ہے۔ یہ بات سمجھ میں آتی ہے کہ ابن نشاطی نے نہایت فن کاری و چابک دستی سے اپنے عہد کے لسانی شعور کی تبدیلیوں کو تیزی سے محسوس کیا اور اس عہد کے نئے اسلوب پر گرفت حاصل کر کے دکنی مثنوی کو لطافت' سادگی' احساس اور لطافت کے ایسے پیرائے سے آرستہ کیا کہ "پھولبن" نئے اسلوب کی واضح پہچان بن گئی۔ اس نے دکنی مثنوی کو اظہار و بیان کی نئی منزلوں پر پہنچایا اور ان ہی خوبیوں کی بدولت وہ نہ صرف دربار شاہی میں جا

بیٹھا بلکہ ادبی حلقوں اور ادب کے سرپرستوں نے بھی اسے نوازا۔ ابن نشاطی کی "پھولبن" کو اساتذۂ فن نے قدر و منزلت عطا کی۔ مگر شاعر کو اس بات کا دکھ رہا کہ مثنوی کی تصنیف کے وقت استاد فیروز تھا نہ محمود ـــــ اور نہ ہی شیخ احمد اور حسن شوقی جیسے بڑے شاعر تھے جو اس کے شعری کمال کی داد دے سکتے۔

یہ بات توجہ طلب ہے کہ ابن نشاطی نے فیروز، محمود اور حسن شوقی کا نام تو لیا ہے مگر وہ وجہی اور غواصی جیسے شعرا کو نظر انداز کر گیا ہے۔ ظاہر یہ ہوتا ہے کہ وہ موخر الذکر شعرا کے فن سے اپنی شناخت نہ کر سکا ہوگا اور اول الذکر شعرا سے اس کی شناخت اسالیب کی سادگی، روانی اور فارسی کی شعری لغت کی شگفتگی کے حوالے سے ہو سکی ہوگی۔

ابن نشاطی کے دل میں شاہی سرپرستی کی جو حسرت رہ گئی تھی وہ مثنوی کی تکمیل کے بعد اس وقت پوری ہو گئی تھی جب ابن نشاطی کے فن کی شہرت پھیلنے سے شاہی دربار کی طرف سے اس کی خوب عزت افزائی کی گئی ـــــ "پھول بن" کی مقبولیت بڑھی تو دکن کی ایک جاگیر دار خاتون نے مثنوی کا ایک مصور نسخہ تیار کروایا۔ ڈاکٹر زور نے اس بات کی تصدیق کی ہے کہ خوش نما تصاویر سے مزین وہ نسخہ انڈیا آفس لائبریری میں محفوظ تھا۔

مثنوی کے متن سے یہ بھی معلوم ہوتا ہے کہ درحقیقت نشاطی انشا پرداز تھا اور اسے اپنی انشا پردازی کے فن پر ناز بھی تھا۔ مگر اسے کیا معلوم تھا کہ زمانے کے ہاتھوں اس کی انشا کا نشان بھی مٹ جائے گا اور اس کی شہرت کا باعث اس کی شاعری ہوگی جس کی طرف اس نے کم توجہ دی تھی۔ ابن نشاطی جان ہی نہ سکا تھا کہ اس پر شاعری کا دیوتا کتنا مہربان تھا۔ یہ اس کی خوش بختی تھی کہ اس نے تین مہینے کا مختصر وقت صرف کر کے ایک ایسا فن پارہ لکھا کہ جس کے باعث آج وہ بڑے بڑے شعرا کے مقابلے میں کھڑا نظر آتا ہے۔

"پھول بن" کی داستانی فضا پہ مثالیت غالب ہے۔ مثالی شہر، مثالی بادشاہ، مثالی حسن، مثالی عشق اور مثالی وفا وغیرہ ـــــ داستان کا شہر "کنچن پٹن" تخلیقی زرخیزی کا شہر ہے۔ جہاں کی زمین اور زمین کی ہر شے میں حرکت و حرارت موجود ہے۔ کنچن پٹن سدا بہار انبساط و سرور کا شہر ہے۔ جس کا بادشاہ مثالی طور پر عادل اور سخی ہے وہ ایک رات ایک بزرگ دانا کو خواب میں دیکھتا ہے اور دوسرے روز اس بزرگ کو تلاش کر لیا جاتا ہے۔ درویش ایک داستان سناتا ہے اور اس کے بعد داستان در داستان کا ایک طویل سلسلہ "پھول بن" کے اوراق پر پھیلا ہوا ملتا ہے۔

مثنوی میں متفرق داستانوں کو داستان طرازی کے روایتی طریق سے کسی نہ کسی طرح مربوط کرنے کی سعی کی گئی ہے۔ ہر ختم ہونے والی داستان ایک نئی داستان کا جواز فراہم کرتی ہے ان داستانوں کے واقعات چاہے کچھ بھی ہوں لیکن ایک بات ان میں مشترک ہے اور وہ ہے "وفا شعاری" گویا "وفا شعاری" ان داستانوں کا ایک مجموعی استعارہ ہے۔

داستانوں میں نیکی و بدی کا تصادم ہوتا ہے۔ نیکی وقتی طور پر مغلوب ہوتی ہے مگر نا معلوم غیبی طاقتیں نیکی کی معاونت کرتی ہیں اور بالآخر کامیابی ہوتی ہے۔ 'پھول بن' کی تمام داستانوں میں بھی یہ سچائی دیکھی جا سکتی ہے۔

ایک بات یہ بھی کہ اچھے بھلے انسان بدی کی خواہشوں کے سامنے جھک جاتے ہیں۔ جیسا کہ بادشاہ سندھ کے ساتھ ہوتا ہے۔ اور یہ عین انسانی فطرت ہے۔ یہی کیفیت بادشاہ اور وزیر کے اس قصے میں ملتی ہے جہاں وزیر

دھوکہ دے کر بادشاہ کی روح ہرن میں منتقل کرواتا ہے اور خود طمع ولالچ سے مغلوب ہو کر بادشاہ کے روپ میں آجاتا ہے۔ کایا کلپ کا قصہ "پھول بن" میں بھی چلا آیا ہے یہ دکنی دور میں ایک مقبول موضوع رہا ہے جو نظامی کی مثنوی سے شروع ہوتا ہے۔ یہ ساری باتیں انسانی تاریخ میں مسلسل دہرائے جانے والے نمونوں (Recurrent Patterns) کے طور پہ پرانے داستانی ادب میں دیکھی جا سکتی ہیں۔

'پھول بن' کا صرفی و نحوی ڈھانچہ تو وہی ہے جو اس دور کی دکنی کا تھا۔ مگر ابن نشاطی کے ذوق شعری کی بہ دولت پرانی مقامی لغت کے ناہموار' اکھڑ اور بھدے الفاظ کی جگہ عربی و فارسی شعری لغت کے آسان' رواں اور مترنم و دیدہ زیب الفاظ استعمال ہونے لگتے ہیں۔ سچ تو یہ ہے کہ ابن نشاطی نے دکنی زبان کو ایک نئے اسلوب سے روشناس کیا۔ جس میں مستقبل کی زبان کی نشان دہی کر دی گئی تھی۔

مثنوی میں مصرعوں کے مصرعے بدلتے ہوئے شعری تناظر کی عکاسی کرتے ہیں جہاں زبان کے سانچے متحرک ہو کر پرانی گرد جھاڑتے ہیں اور زبان کے نئے پیرائے میں ڈھلنے لگتے ہیں:

عجب تاثیر تھا واں کی ہوا کا سدا ہنگام تھا نشو و نما کا

سدا خوش حال تھے سب لوگ واں کے تھے خاطر جمع واں کے ساکناں کے

عجب کچھ فیض تھا واں آسمانی بڈے پاتے تھے پھر تازہ جوانی

شہاں میں جگ کے اس کوں سرمدی تھی جگت کے سروراں میں برتری تھی
اطاعت میں تھے اس کے تاجداراں تھے اس کے ضبط میں سب شہریاراں
نہ تھا ثانی اسے روئے زمیں پر تھے اس کے حکم میں سب بحر ہور بر

ابن نشاطی کی شعری لغت میں ایک حرکی توانائی بھی محسوس ہوتی ہے لیکن اس سے بڑھ کر یہ کہ وہ اعلیٰ درجے کا جمالیاتی ذوق رکھتا تھا۔ اس نے حسن کے جو مرقع بنائے ہیں ان میں اس کے لطیف ذوق کی تاب ناکی بہت واضح ہے۔ وہ المیہ واقعات کے اظہار پر بھی قادر ہے۔ اور یہاں بھی اس کی شعری لغت بہت موثر ہے۔

"پھول بن" میں پرانے اسلوب کی گراں باری کی جگہ ایک سبک اور شگفتہ اسلوب دریافت ہوتا ہے۔ قاری بھاری بھر کم لفظوں کے بوجھ کے نیچے دبتا نہیں اور نہ ہی قدیم اسلوبِ شعر کے کھردرے پن سے دل برداشتہ ہوتا ہے۔ "پھول بن" میں دکنی کا پرانا لسانی رنگ اور مقامی مزاج بھی ساتھ ساتھ چلتا ہے۔ ابن نشاطی نیا لسانی حوالہ تلاش کرنے کے باوجود پرانے دکنی رنگوں کا اسیر رہتا ہے۔ اس میں شک نہیں کہ یہ رنگ مثنوی پر تسلط رکھتا ہے۔

اگرچہ اردو نقاد ابن نشاطی کی تشبیہات واستعارات کی بہت تعریف کرتے ہیں۔ مگر حقیقت یہ ہے کہ اس

کے ہاں ان محاسن میں نئی بات نہیں ملتی۔ وہ پرانی تمثالوں کو روایتی قرینے سے استعمال کرتا ہے۔ صدیوں سے استعمال شدہ فارسی تمثالیں اس کا کل سرمایہ ہیں اور وہ اس روایتی سرمایہ میں کسی نئے انداز اور کسی ندرت کا مظاہرہ نہیں کر سکا ہے۔ یہ بات پورے دکنی دور میں موجود ہے' جہاں شعرا روایتی شعری سرمایہ ہی پر گزر اوقات کرتے رہے۔ ابن نشاطی کی تشبیہات میں بھی درماندہ شعری روایات کی دستکیں برابر سنائی دیتی ہیں۔

میراں جی حسن خدانما اور میراں یعقوب

"پھول بن" کی تصنیف (۵۶-۱۶۵۵ء / ۱۰۶۶ھ) کے ٹھیک بارہ برس بعد اور "سب رس" کے تینتیس برس بعد گولکنڈہ کی نثر کا ایک نیا نقش منظر عام پر آتا ہے جو مغلوں کے بڑھتے ہوئے سیاسی' تہذیبی اور لسانی اثرات کی ایک واضح مثال ہے۔ ہماری مراد نامور صوفی میراں یعقوب کی "شمائل الاتقیا" سے ہے۔ جس سے دکن میں علمی نثر کا ایک نیا دور شروع ہوتا ہے۔ یہ کتاب گولکنڈہ کے نثری اسالیب کا ایک نمونہ ہے اس میں زبان کی قدامت پسندی کا رجحان کافی دبا دبا ملتا ہے۔ میراں یعقوب کا اسلوب نئے الفاظ اور نئی تراکیب کا متلاشی معلوم ہوتا ہے۔ اسی طرح اس عہد کے دوسرے اہم نثر نگار میراں جی حسن خدانما کے اسلوب میں بھی مغلوں کے سیاسی اثرات' علمی اور ادبی اثرات کی شکل میں ڈھلتے ہوئے ملتے ہیں۔ ہم اس بات کا تجزیہ کر سکتے ہیں کہ پرانے لفظ متروک ہو رہے ہیں۔ پرانی تراکیب پسپا ہو رہی ہیں۔ اور ان کی جگہ نئے سانچے بن رہے ہیں۔ چنانچہ صدیوں پرانے دکنی اسلوب میں واضح طور پر ایک نئے لسانی عمل کے آثار نظر آنے لگتے ہیں۔ جہاں زبان کا ایک نیا پیکر وجود میں آرہا ہے جس پر فارسی اسلوب تیزی سے اثر انداز ہوتا ہے اور پرانی زبان کی نئی لسانی تشکیلات کا دور شروع ہونے لگتا ہے۔ یوں دکنی ایک نئے رنگ روپ میں ڈھلنے لگتی ہے۔ اور یہ سب کچھ ان سیاسی اثرات کا نتیجہ تھا جو طویل عرصہ سے دکن کی سرحدوں پر اور پھر دکن کی سرزمین پر مرتب ہو رہے تھے اور جن کے لسانی نتائج "شمائل الاتقیا" اور میراں جی حسن کے رسائل ہیں۔

اسلوب کسی شخصیت کا اظہار ہی نہیں ہوتا بلکہ اسلوب کسی عہد کا اظہار بھی ہے۔ ہیئت اور ساخت میں مختلف اجزائے ترکیبی، جیسے لفظ' تراکیب، استعارے اور محاورے مل کر اس اسلوب کی کلیت کو مرتب کرتے ہیں اور اسلوب کی اس کلیت میں جو چیز بہت اہم ہے — وہ بدلتا ہوا لسانی شعور ہے۔ میراں جی حسن اور میراں یعقوب کے دور میں تہذیبی و لسانی حوالوں کے سبب فارسی غالب آرہی تھی اور جو اسے اپنے ماضی کے پرانے اسالیب سے واضح طور پر مختلف رنگ دے کر متن کے ایک نئے رنگ کا سراغ دے رہی تھی۔ دل چسپ بات یہ ہے کہ یہ تبدیلی صرف نثر ہی میں نہیں تھی بلکہ شاعری کے اسلوب بھی یکساں طور پر بدل رہے تھے۔ یہ بات واضح ہے کہ سیاسی و تہذیبی تبدیلیوں سے زندگی بدل رہی تھی زندگی کے مظاہر بدل رہے تھا اور ادب بھی زندگی کے ان مظاہر میں سے ایک مظہر تھا۔ اس لیے اگر اس دور کی نثر میں فارسی لغت اور تراکیب بڑھ رہی تھیں تو یہ قدرتی بات تھی۔

دوسری اہم بات یہ ہے کہ یعقوب اور خدانما کے اسالیب میں سادگی اور سلاست کا عمل بڑھ رہا ہے۔ ایک

طرح زبان کے ڈھانچے میں توسیع پیدا ہونے لگتی ہے۔ زبان کے ذخیرہ میں پیدا ہونے والا پھیلاؤ اظہار و بیان کے قرینوں کو سہل، بامعنی آسان اور سلیس بناتا ہے۔

"شمائل الاتقیا" فارسی تصنیف ہے۔ یہ کتاب ۳۹-۱۳۳۸ء-۷۳۸ھ میں رکن الدین عماد نے لکھی تھی جو شاہ برہان الدین غریب کے خلیفہ تھے۔[۶۶] اسی فارسی تصنیف کو میراں یعقوب نے دکنی اردو کے قالب میں منتقل کیا تھا۔ میراں یعقوب، میراں جی حسن خدانما کے خاندان سے تعلق رکھتے تھے اور ان ہی کے زیر سایہ تربیت پائی تھی۔ اور بعد ازاں ان ہی سے بیعت بھی ہوئے تھے۔ "شمائل الاتقیا" تصوف کے مسائل پر مبنی کتاب ہے۔

"شمائل الاتقیا" کے مترجم کی بڑی خوبی یہ ہے کہ اس نے ابلاغ کے مسئلہ پر خصوصی نظر رکھی ہے۔ ادق مسائل کو بھی اس نے آسانی کے ساتھ سمجھانے کی کوشش کی ہے ترجمہ میں بلاوجہ کی بناوٹ یا مطالب کی ترسیل میں رکاوٹ کا احساس بھی نہیں ہوتا۔ اس ترجمہ کو ایک اہم کامیابی سے تعبیر کیا جاسکتا ہے۔

> "جس پتھر پر سال میں ایک بار خدا کی نظر ہوتی ہے اس کا زیارت کرنا فرض ہے تو دل کا تواف (طواف) ہو زیارت کرنا اس سے بہتر ہے کہ دل پر ہر روز تین سو ساٹ بار خدا کے لطف کی نظر ہے قول خواجہ بایزید: دل کے لوکاں کا زیارت کرنا بہتر کرنا ہے ستر بار کعبے کی زیارت کرنے تھے ظاہر کا کعبہ پھتر اس کا ہے ہور باطن کا کعبہ اسرار اس کا۔ وھاں خلق طواف کرتے ہیں۔ یہاں خالق کے کرم ہور مدد جو پھیرا پھرتے ہیں وہاں مقام ہے ابراہیم خلیل کا یہاں مکان ہے رب جلیل کا۔ وہاں ایک چشمہ ہے زمزم، یہاں کی پیالے ہیں محبت کے دم بدم......"[۶۷]

میراں جی خدانما، قطب شاہی سرکار سے بہ سلسلہ ملازمت وابستہ تھے۔ عبداللہ قطب شاہ کے دور میں وہ ایک سفارتی مشن پر بیجاپور بھیجے گئے۔ یہاں وہ شاہ امین الدین اعلیٰ کی خدمت میں بھی حاضر ہوئے۔ میراں جی اپنے سفارتی کام سے گئے تھے مگر حضرت امین الدین اعلیٰ کے روحانی فیوض و برکات سے مستفیض ہونا ان کا روحانی مشن بن گیا۔ مرشد کی صحبتوں سے سلوک کی منزلوں کو طے کرتے گئے۔ جب واپس گولکنڈہ روانہ ہوئے تو حضرت اعلیٰ نے اپنی خلافت سے سرفراز کیا۔ گولکنڈہ پہنچ کر وہ ملازمت سے الگ ہوگئے اور رشد و ہدایت میں مصروف ہوئے۔ ان کے زہد و تقویٰ کو دیکھ کر لوگ ان کو میراں جی خدانما کہنے لگے۔ ۱۶۶۳ء-۱۰۷۴ھ میں انتقال ہوا۔ ان صوفی بزرگ کی یادگار "شرح تمہیداتِ ہمدانی"، "شرح مرغوب القلوب" اور "رسالہ وجودیہ" ہیں[۶۸] یہ رسائل اردو نثر کے ارتقا کی اہم کڑیوں میں شمار ہوتے ہیں۔ میراں جی خدانما کے نثری نمونہ کو دیکھ کر آخری قطب شاہی عہد میں دکنی نثر کے اسالیب کی وسعت کا اندازہ کیا جاسکتا ہے۔ خدانما کے رسالے اور میراں یعقوب کی "شمائل الاتقیا" دکنی نثر کی قوت اظہار کے بہترین پیمانے ہیں۔ میراں جی کے اسلوب میں پیچیدگی کم سے کم ہے۔ یہ صاف، سلیس اور پُرابلاغ ہے۔ جملوں کے ربط میں اظہار وابلاغ کی منطقی رو کا سلسلہ عمدگی سے قائم رہتا ہے۔ خیال یا نقطۂ نظر بڑی خوبی سے منطقی انجام کی طرف رواں نظر آتا ہے۔ چوں کہ وہ تصوف کے مضامین بیان کر رہے تھے۔ اس لیے اسلوب میں کہیں کہیں

جذب کی کیفیت بھی محسوس ہوتی ہے جس سے نثر میں تخلیقی سطح کا رنگ بھی جھلکتا ہے۔ میراں جی کے طرزِ نگارش میں عقلی، تخلیقی اور فکری امتزاج نظر آتا ہے۔ اسی لیے یہ اسلوب اپنے عہد کا نمائندہ اسلوب سمجھا جاتا تھا:

"جان کہ عشق قدیم ہے دل میں جو کلیجا سب لھوسوں بھریا ہے یوں جان ہور عشق تیں ہیں۔ عشق صغیر ہور عشق کبیر ہور عشق اوسط عشق صغیر۔ سو بندیاں کا خدا سوں محبت رکھنی کا ہور عشق کبیر سو خدا کا بندیاں پر محبت رکھیا ہور منگیا عشق اوسط میانہ دو کے میانے کا راز ہے۔ دو میں کا لطافت اس کا انت نہیں اس کا بیان نا کھیا جاسی قولہ تعالیٰ الرحمٰن علی العرش استویٰ' اس کا معنا خدائے تعالیٰ عرش لگ سیدھا باٹ کھولیا ہے۔ اے تن جیو کے برابر آیا ہے۔ اس عالم میں جیئو یکیلا نہیں ہے جیو ہور خدا ال کر آیا ہے۔ محبت دل میں ہے عشق جیو میں ہے۔[۶۹]"

اس اسلوب کو دیکھ کر بہ خوبی اندازہ ہوتا ہے کہ عبداللہ قطب شاہ کے دور (۱۶۷۲ـ۱۶۳۶ء) کا اسلوب ایک طرف ماضی کے ذخیرے سے اپنا رشتہ جوڑے ہوئے ہے اور روایت سے پیوست ہے مگر دوسری طرف یہ اسلوب حال کی کشاکش میں تہذیبی و سیاسی اثرات کے باعث لسانی تبدیلیوں کو بھی خوش دلی سے قبول کر رہا ہے۔ ایک طرف وہ ماضی سے اپنی شناخت کرتا ہے اور دوسری طرف حال کی تبدیلیوں کو دامن میں سمیٹ کر ایک نئے لسانی نقش کا احساس دلاتا ہے۔ زبان میں فارسی عنصر کی نمود، افزائش اور کثرت کا مطلب یہ ہے کہ اب زبان اپنے نئے وجود کو سرگرمی سے بنانے میں مصروف ہے وہ مقامی ذخیرۂ لغت سے جہد آزما ہو کر اپنے لسانی پیکر کو نمایاں کر رہی ہے۔ مقامی عنصر مغلوب ہو رہا ہے اور فارسی عنصر ابھرتے ہوئے نئے دور کی نشان دہی کر رہا ہے۔

ابوالحسن تاناشاہ اور سقوط گولکنڈہ

۲۱ ستمبر ۱۶۸۷ء کو صبح کے تین بجے گولکنڈہ کے قلعہ میں رقص و سرود کی محفل ابھی بپا تھی کہ اچانک شور اٹھا، "مغل افواج قلعہ کے اندر داخل ہو گئی ہیں"۔ ایسے نازک وقت میں ایک آواز بلند ہوئی۔ "گائے جا جو لمحہ مسرت میں صرف ہو جائے وہ اچھا ہے" یہ آواز گولکنڈہ کے آخری تاج دار ابوالحسن تاناشاہ کی تھی۔ ابوالحسن تاناشاہ کو اپنی خوش قسمتی کی بنا پر عبداللہ قطب شاہ کی وفات پر ۱۶۷۲ء-۱۰۸۳ھ میں بادشاہ بننے کا موقع ملا تھا۔ اپنے مزاج اور ذوق کے اعتبار سے وہ قطب شاہی حکم رانوں کا صحیح طور پر جانشین تھا۔ اگرچہ اس کی عمر کا کافی حصہ شاہ راجو قتال کی خانقاہ میں گزرا تھا مگر بادشاہت کے بعد وہ روایتی انداز سے شاہانہ زندگی بسر کرتا تھا۔ سقوط گولکنڈہ سے چار سال قبل اس نے اپنے لیے "چار محل" کے نام سے ایک محل تعمیر کروایا تھا۔ یہ محل اس کے ذوق کا نمونہ تھا۔ "تاریخ دل کشا" کے مصنف بھیم سین کو ابوالحسن تاناشاہ سے ملاقات نصیب ہوئی تھی اور اس محل کو دیکھنے کا موقع بھی ملا تھا وہ اس محل کے بارے میں لکھتا ہے:

"یہ ایک بہت بڑی لکڑی کی عمارت ہے۔ یہ عمارت اتنی عالی شان اور وسیع ہے کہ اگر کوئی شخص اسے صبح سے دیکھنا شروع کرے تو وہ شام تک بھی اسے نہ دیکھ پائے گا۔ اس میں حیرت کی بات نہیں ہے کہ کوئی شخص تنہا اس عمارت کو دیکھنے جائے اور رستہ بھٹک جائے۔ پیش رو قطب شاہی حکم رانوں کے محل اتنے دل کش نہیں ہیں۔ ابوالحسن کا ندی کنارے تعمیر کردہ محل بے حد دل کش ہے۔ دراصل یہ چار محل ہیں جو ایک دوسرے کے مقابل تعمیر کیے گئے ہیں۔ ان کے بیچوں بیچ ایک تالاب بنایا گیا ہے یہ تالاب اتنا بڑا ہے کہ کشتی رانی کے لیے استعمال کیا جا سکتا ہے اور ابوالحسن اس تالاب میں شام سے آدھی رات تک کشتی رانی سے لطف اندوز ہوا کرتا تھا۔ اس نے اس سارے علاقے کو مناسب انداز میں منور اور روشن رکھنے کے انتظامات کیے تھے۔ وہاں ضرورت کی ہر شے مہیا تھی اور ابوالحسن ان تعیشات سے لطف اندوز ہوتا تھا۔ۓ"

"چار محل" میں زندگی بسر کرنے والا بادشاہ ابوالحسن تانا شاہ شاعر بھی تھا۔ نمونۂ کلام کے طور پر ہم اس کی ایک غزل یہاں درج کرتے ہیں:

اے سرو گل بدن تو ذرا ٹک چمن میں آ
جیوں گل شگفتہ ہو کے مری انجمن میں آ
کب لگ رہے گا جیوں لب تصویر بے سخن
اے شوخ خود پسند توں ٹک بھی سخن میں آ
رہتا ہوں وصف قد میں کروں فکر شعر کی
اے معنئ بلند شتابی سوں من میں آ
اے جان بوالحسن توں اچھے خوش لٹک ستی
بندِ قبا کوں کھول کے صحن چمن میں آ

اس غزل کے اسلوب، خیال، مضامین اور شعری روایت کو دیکھ کر یہ کہا جا سکتا ہے کہ یہ غزل مغلوں کی دکنی حکمت عملی کا ایک ثمر ہے۔ تاریخ کی طویل جدوجہد میں سیاسی، تہذیبی اور لسانی تبدیلیوں کے بعد کہیں جا کر اس قسم کی غزل برآمد ہو سکی ہے۔ غزل میں دکن کا مقامی لسانی وجود پسپائی اختیار کر گیا ہے اور اس کی جگہ فارسی شعریات کا وجود مسلط ہو گیا ہے۔ اس اعتبار سے ایک طرف یہ غزل قطب شاہی ریاست کی سیاسی، تہذیبی و لسانی شکست کی علامت ہے تو دوسری طرف مغلیہ تہذیب، طرزِ احساس اور فارسی روایت کی فتح کی علامت بھی ہے۔ مگر یہ لسانی فتح جس طرح حاصل ہوئی اس کے لیے ہم ان اوراق میں کئی مقامات پر اشارے کر چکے ہیں اور اب اس مقام پر ہم یہ دیکھیں گے کہ گولکنڈہ کی ریاست کا سقوط کن حالات میں ہوا۔ گولکنڈہ کی آخری تباہی کا نقشہ بڑا دل خراش ہے۔

مغلوں کی دکنی حکمت عملی کا آغاز مغل اعظم کے دور میں شروع ہو چکا تھا جس کے مطابق پورے ہندوستان کو مغلیہ جھنڈے تلے متحد کرنا تھا۔ اس حکمت عملی کو تاریخ کے ایک لمبے عرصے کے بعد مغل اعظم کے آخری عظیم وارث اورنگ زیب نے پایہ تکمیل تک پہنچایا تھا۔

یہ ۱۶۸۷ کا زمانہ ہے۔ سقوط بیجاپور واقع ہو چکا ہے اور اب اورنگ زیب کی نگاہیں گولکنڈہ پر مرکوز ہیں۔ ابوالحسن تاناشاہ پر مغلیہ سلطنت کئی الزام لگا چکی ہے۔ جن میں مرہٹوں کو پناہ دینا اور سلطنت دلی کو معاہدہ کے مطابق سالانہ پیش کش کی ادائیگی کا روکنا ہے۔ اورنگ زیب نے ۵ دسمبر ۱۶۸۶ء کو گولکنڈہ کے لیے سفر شروع کیا۔ گلبرگہ پہنچ کر گیسودراز کے مزار پر حاضری دی اور درگاہ کے خدام کو بیس ہزار روپیہ نذر کیا۔ یہاں کچھ عرصہ قیام کے بعد شہنشاہ نے پیش خانہ شاہی کو حیدرآباد کی طرف بڑھانے کا حکم صادر کیا۔ جب یہ خبر ابوالحسن کو پہنچی تو اسے سلطنت گولکنڈہ کا زوال سر پر نظر آنے لگا۔ اس نے خصوصی سفارت کے ذریعہ اورنگ زیب کی اطاعت کا وعدہ کیا اور گزشتہ قصوروں کی معافی چاہی۔ شہنشاہ کی خوشنودی حاصل کرنے کے لیے تحائف اور ہدایا روانہ کیے۔[۱] اورنگ زیب کے جلال نے ان باتوں کو کوئی اہمیت نہ دی۔ عالمگیر گلبرگہ سے نکل منزلیں طے کرتے اور گولکنڈہ کے نقشہ کو سامنے رکھ کر منصوبہ بندی کرتے ہوئے ۲۸۔ جنوری ۱۶۸۷ء کو گولکنڈہ کے قریب جا پہنچا۔ ابوالحسن نے یہ دیکھ کر کہ سلطنت کا خاتمہ بالکل قریب ہے بڑے عجز کے ساتھ صلح کی دوبارہ درخواست کی جسے بادشاہ نے رد کر دیا اور یہ کہا:

"افعال قبیح آں بد عاقبت از احاطۂ تحریر بیرون است"[۷۲]

ابوالحسن سے اورنگ زیب کی ناراضگی کی بڑی وجہ یہ بن گئی کہ جب مغل افواج بیجاپور پر چڑھائی کر رہی تھیں تو ابوالحسن نے بیجاپور کو بچانے کے لیے ایک فوج روانہ کی تھی جسے راستہ ہی میں روک لیا گیا تھا۔ ابوالحسن نے دوسری بار بھی ایک ایسی ہی کوشش کی تھی ظلم یہ ہوا کہ جاسوسوں کے ذریعے ابوالحسن کا خط اورنگ زیب کے پاس پہنچ گیا تھا جس میں اس نے لکھا تھا کہ مغل فوج بیجاپور آ پہنچی ہے ہم چپ نہیں رہیں گے ہماری طرف سے چالیس ہزار کا لشکر مدد کے لیے جائے گا اور دوسری طرف سے سنبھاجی فوج لائے گا اس کے بعد دیکھیں گے کہ اورنگ زیب کس طرح مقابلہ کرے گا۔[۷۳] ابوالحسن کی اس منصوبہ بندی سے اورنگ زیب سخت برافروختہ ہوا تھا۔

ابوالحسن اپنے "افعال قبیح" اور فوج کے ساتھ قلعہ گولکنڈہ میں بند ہو گیا۔ سطح زمین سے چار سو فٹ بلند یہ پہاڑی قلعہ جس کی تعمیر بڑے بڑے پتھروں سے ہوئی تھی مغلیہ عساکر کے لیے ایک چیلنج بن گیا تھا قلعہ کے باہر پچاس فٹ چوڑی خندق کو بھرنے کے لیے کئی لاکھ تھیلے پھینکے گئے۔ جنگ شروع ہونے پر مغلیہ فوج چوں کہ کھلے میدان میں تھی اس لیے کافی جانی نقصان ہوا، کئی مشہور امیر مارے گئے۔ اس مرحلہ پر بھی ابوالحسن صلح چاہتا تھا۔ اورنگ زیب کا بیٹا شہزادہ معظم دل سے اس جنگ کے خلاف تھا۔ اور صلح کرانا چاہتا تھا۔ اس دوران میں اورنگ زیب کو خفیہ ذرائع سے اس قسم کی اطلاعات ملیں کہ قلعہ گولکنڈہ اور شہزادہ معظم کے درمیان کوئی خفیہ تعلق موجود ہے۔ اس بات سے ناراض ہو کر اورنگ زیب نے اسے حراست میں لے لینے کے احکامات جاری کر دیے تھے۔ جب قاضی شیخ الاسلام نے اورنگ زیب کے حملے کو اسلامی روح کے منافی سمجھ کر ناجائز قرار دیا تو شہنشاہ اس

سے سخت ناراض ہوا۔ چنانچہ مفاہمت کی تمام راہیں مکمل طور پر مسدود ہو گئیں۔

محاصرہ طول پکڑ تا جا رہا تھا۔ مغلوں نے رات کو رسوں کے زینے سے قلعہ کی فصیل پر چڑھنے کی کوششیں کیں جو ناکام ہو گئیں۔ مسلسل بارشوں اور طوفانوں سے مغلیہ عساکر کے لیے شدید مشکلات پیدا ہوئیں۔ غلہ کا حصول مشکل ہوا۔ رستے بند ہو گئے، مورچے پانیوں سے بھر گئے۔ مغلوں نے کئی بار قلعہ کی فصیل میں بارودی سرنگیں بھریں مگر اس سے فائدہ حاصل نہ ہو سکا۔ بلکہ سرنگیں پھٹنے سے مغل عساکر کو شدید نقصان پہنچا۔ مغل سپاہ چاہتی تھی کہ یہ محاصرہ ختم کر دیا جائے مگر اورنگ زیب اس بات پر ڈٹا ہوا تھا کہ قلعہ کی تسخیر ہو گی۔ "تاریخ گولکنڈہ" کے مصنف عبدالمجید صدیقی اس صورت کا تجزیہ کرتے ہوئے لکھتے ہیں:

> "مغلوں کی تاریخ میں قلعہ اسیر گڑھ کے بعد گولکنڈہ کا درجہ ہے جو بہت صبر آزما ثابت ہوا...... جس طرح اکبر کو اسیر گڑھ کی فتح دامن گیر تھی اور وہ اس کی ناکامی کو اپنے لیے ایک بد نما داغ سمجھتا تھا کچھ اسی طرح گولکنڈہ کی دیواروں کے سامنے اورنگ زیب کا حال تھا۔ کیوں کہ محاصرے کی پیہم ناکامیاں جو مغل محاصرین کو برداشت کرنی پڑیں ان سے مغل سلطنت کے وقار اور نیک نامی کو دھکا لگ رہا تھا۔"[۴۴]

اس محاصرے کے دوران میں ابوالحسن تانا شاہ ایک بار پھر عالمگیر سے معافی کا خواستگار ہوا۔ جنگی نقصانات کی تلافی اور بادشاہ کی خدمت میں 'پیش کش' کی درخواست کی۔ مگر عالمگیر جلالی حالت میں تھا حکم ہوا کہ ابوالحسن کو ہمارے سامنے گلے میں رسی ڈالے یا ہاتھ باندھے ہوئے حاضر ہونا چاہیے۔[۴۵]

گولکنڈہ کو تسخیر کرنا آسان نہ تھا۔ ایک تو قلعہ بلندی پر تھا۔ دفاعی طور پر بہت مضبوط تھا۔ اور اس سے بڑھ کر یہ کہ قطب شاہی افواج کی قوت مدافعت بہت زیادہ تھی۔ قلعہ گولکنڈہ کی دفاعی مدافعت کے بارے میں ایک ہم عصر حوالے سے یہ تفصیل ملتی ہے کہ قلعہ کے آٹھ برج ہیں۔ ہر برج میں پانچ توپیں نصب ہیں۔ ہر توپ کا وزن پانچ سے دس من تک ہے۔ تیس ہزار منجنیقیں ہیں جن سے دور تک پتھر مارے جاتے ہیں۔ بارہ ہزار کنگرے ہیں جن میں چوبیس ہزار بندوقیں رکھی جاتی ہیں اور وقت پر بندوقچی چلاتے ہیں۔[۴۶] خافی خان جو اس محاصرے میں خود شریک تھا کہتا ہے کہ محاصرہ بہت لمبا ہو گیا تھا۔ قلعہ کے اندر بارود کے کثیر ذخیرے موجود تھے۔ دیواروں، میناروں اور دروازوں سے دن رات گولہ باری کا نہ ختم ہونے والا سلسلہ جاری رہتا تھا۔ آگ کے اس کھیل سے پیدا ہونے والے دھوئیں نے دن رات کا فرق مٹا دیا تھا۔[۴۷] بالآخر ایک سازش ہوئی۔ قطب شاہی جرنیل عبداللہ خان کی معاونت سے ۲۱۔ ستمبر ۱۶۸۷ء کو مغل فوج صبح کے تین بجے قلعہ کے اندر داخل ہوئی۔ عبداللہ خان نے قلعہ کا کھڑکی دروازہ کھلا چھوڑ دیا تھا۔ قلعہ کے باہر فتح کا شور بلند ہوا۔[۴۸] ابوالحسن کو خبر ملی تو آخری وقت کے لیے تیار ہو گیا۔ صبح ہونے پر اس نے فاتح جرنیلوں کو ناشتہ کی دعوت دی۔ وہ اس وقت تک حیرت انگیز طور پر مستحکم اور مطمئن تھا۔ ایک مغل جرنیل نے کہا یہ ناشتہ کا کون سا وقت ہے؟ کیا آپ اس حالت میں کچھ کھا سکتے ہیں؟ ابوالحسن نے کہا میں راضی بہ رضا ہوں...... یہ قدرت کے فیصلے ہیں جن کے سامنے ہم سر جھکانے پر مجبور ہیں۔ ابوالحسن، شہزادہ اعظم

کے ساتھ عالمگیر کی خدمت میں حاضر ہوا۔ اس موقع پر عالمگیر نے اس کی عزت و خاطر کی اور ازاں بعد دولت آباد کے قلعہ میں نظر بند کر دیا گیا جہاں اس نے چودہ برس بعد ۱۷۰۰ء۔ ۱۱۱۲ھ میں آخری سانس لیے۔

قطب شاہی سلطنت کے اختتام سے دکنی تہذیب و تمدن اور اردو زبان و ادب کا ایک دور ختم ہو گیا۔ سلطان محمد قلی قطب شاہ کے عہد (۱۵۴۳۔۱۵۱۸ء) سے ابوالحسن تاناشاہ کے عہد (۱۶۸۷۔۱۶۷۲ء) تک بننے والی ثقافتی روایات کو زوال کا سامنا کرنا پڑا۔ قطب شاہیوں کی سجائی ہوئی تہذیبی اور ادبی بساط سقوط گولکنڈہ کے باعث الٹ گئی۔

اورنگ زیب کی دکنی حکمت عملی کس حد تک ٹھیک تھی اور اس کے کیا سیاسی نتائج برآمد ہوئے اس کے لیے تاریخ کی کتابیں دیکھی جا سکتی ہیں اس مسئلہ پر دکنی مورخین بڑے آزردہ خاطر نظر آتے ہیں۔ وہ اورنگ زیب کی حکمت عملی کو انصاف کے منافی قرار دیتے ہیں انہیں آج بھی اس بات کا سخت قلق ہے کہ سقوط گولکنڈہ سے ریاست کو بے حد تہذیبی اور سیاسی نقصان پہنچا۔ مغل سلطنت جو مقاصد حاصل کرنا چاہتی تھی ان کا بھی حصول نہ ہو سکا۔ ہندوستان کو متحد کرنے کے خواب میں وہ خود انتشار کا شکار ہو گئی۔ عبدالمجید صدیقی لکھتے ہیں:

> "قطب شاہیوں نے تلنگانہ میں جو تمدن پیدا کیا تھا اس کا بری طرح شیرازہ بکھر گیا۔ شاہ عالم (اورنگ زیب کا بیٹا جو بادشاہ بنا) کے حملے میں شہر حیدر آباد کی اس قدر افسوس ناک تاخت و تاراج ہوئی کہ تمام قطب شاہی تمدن خاک میں مل گیا۔ تسخیر سلطنت کے بعد شاہی محلات کی خاطر خواہ نگہداشت نہیں کی گئی چنانچہ یہ سب بربادی کی نذر ہو گئے۔ مغل فاتح یہاں سے لاکھوں روپے، زر و جواہر تولے گئے لیکن قطب شاہی عمارتوں کو برباد ہونے دیا۔ اس وقت حیدر آباد اور اس کے گرد و نواح میں قطب شاہی مساجد کے سوا کسی محل کا پتہ نہیں چلتا۔ حالاں کہ مختلف بادشاہوں کے بنائے ہوئے یہاں بے شمار محل تھے۔ داد محل ،گگن محل، اور چار محل کے نام تو اہل حیدر آباد کو یاد ہیں لیکن ان کا کہیں نام و نشان نہیں۔"[۷۹]

قطب شاہی سلطنت کے خاتمے سے دکنی کی پرانی ادبی اور لسانی روایت کا بھی خاتمہ ہو گیا۔ گولکنڈہ کا مرکز گریز رویہ ختم ہوا اور تقریباً پونے دو سو برس کے لسانی حصار شکستہ ہو گئے۔ اب دکن پر براہ راست فارسی کے اثرات تیزی سے مرتب ہونے کا غالب دور آ چکا تھا۔ سیاسی حوالے کے طور پر ہم یہاں اس بات کی طرف اشارہ کرنا بھی ضروری سمجھتے ہیں کہ اورنگ زیب کی دکنی حکمت عملی کے نتیجہ کے طور پر مرکزی حکومت میں دکنی امرا کا کردار اور اثر بھی کافی بڑھ گیا تھا۔ اس بات کا اندازہ اس امر سے لگایا جا سکتا ہے کہ مغل حکومت میں ۱۶۵۸۔۷۸ء کے دوران میں پنج ہزاری اور اس سے بلند منصب داروں کی کل تعداد ۵۱ تھی اور اس میں صرف ۱۰۔ دکنی منصب دار تھے جب کہ ۱۶۷۹۔۱۷۰۷ء کے دوران میں اس معیار کے منصب داروں کی تعداد ۹۷ تھی اور اس میں سے دکنی منصب دار ۴۸ تھے۔ جس کا مطلب یہ ہے کہ سلطنت کے اعلیٰ منصب داروں میں ۶۰ فی صد سے زائد دکنی امرا تھے۔ یہی حالت چھوٹے اور درمیانے درجے کے منصب داروں کی تھی جن کا تناسب بہت بڑھ گیا تھا۔[۸۰]

یہ صورت حال دکنی ریاستوں کی فتوحات کے بعد پیدا ہوئی تھی جب دکنی امرا کو مفاہمت اور ترغیب کے
لیے یہ منصب عطا کے گئے تھے۔ اس انتظامی حکمت عملی کا نتیجہ یہ تھا کہ دلی مرکز کے تہذیبی اور لسانی اثرات بہت تیز
رفتاری سے مرتب ہونے لگے تھے اور وہ وقت بھی تیزی سے قریب آرہا تھا جب دکن کی لسانی شناخت مزید بدلنے والی
تھی اور شمالی ہند کے سیاسی غلبہ کے بعد اب لسانی غلبہ کا زمانہ دور نہیں تھا۔ ولی کی صورت میں پہلی بار اس لسانی غلبہ کی
سب سے خوب صورت شعری نقش بنا۔ مگر ولی کا شعری نقش ابھی تک دکنی ہونے کا اعلان کر رہا تھا۔ اس کی شاعری
کا مزاج اور زبان کا لب و لہجہ بہت سی تبدیلیوں کے باوجود دکنی ہی رہا۔ شمال کے لسانی غلبہ کا پہلا مکمل نقش سراج
اورنگ آبادی ہے جس کی شاعری ایک نئے شعری سفر کی پہچان بن گئی ہے۔ ولی شمالی ہند اور دکن کے دوراہے پر کھڑا
تھا مگر سراج اس دوراہے سے گزر کر شمال کی لسانی روایت کا ہم سفر بن چکا تھا۔ آئندہ مباحث میں ہم سراج اور دیگر
شعرا کا ذکر کریں گے۔

حوالے

۱- H.K.Sherwani, History of the Qutb Shahi Dynasty (Delhi: Munshiram Manoharlal,1974) 1

۲- عبدالمجید صدیقی، تاریخ گولکنڈہ، (حیدر آباد: ادارۂ ادبیات اردو، ۱۹۶۴ء) ۲۲

۳- صدیقی، تاریخ گولکنڈہ، ۲۴

۴- Qutb Shahi Dynasty, 9

۵- ڈاکٹر مسعود حسین، "پرت نامہ: فیروز بیدری"، قدیم اردو (حیدر آباد: شعبہ اردو عثمانیہ یونیورسٹی، ۱۹۶۵ء) جلد اول، ۳۴۳

۶- ڈاکٹر سیدہ جعفر، "دکن میں اردو شاعری ۱۶۰۰ء تک"، تاریخ ادب اردو (دلی: قومی کونسل برائے فروغ اردو زبان، ۱۹۹۸ء) جلد دوم، ۱۴۳

۷- ڈاکٹر جمیل جالبی، تاریخ ادب اردو، (لاہور: مجلس ترقی ادب، ۱۹۸۷ء) جلد اول، ۴۰۸

۸- H.K. Sherwani, Muhmmad-Quli Qutb Shah: Founder of Hyderabad, (London: Asia Publishing House, 1967)12

۹- Sherwani. 12

۱۰- H.K.Sherwani, History of the Qutb Shahi Dynsty (Delhi: Munshiram Manoharlal, 1974) 301

۱۱- پروفیسر محمود شیرانی، مقالات شیرانی مظہر محمود شیرانی، مرتب: (لاہور: مجلس ترقی ادب، ۱۹۷۳) جلد اول، ۳۰۳-۳۰۲

۱۲- ڈاکٹر محی الدین قادری زور، مرتب: کلیات محمد قلی قطب شاہ (حیدر آباد: سلسلہ یوسفیہ، ۱۹۴۰ء) ۲۰

۱۳- زور، کلیات محمد قلی قطب شاہ، ۲۰۸

۱۴- حکیم شمس اللہ قادری، مآثر قطب شاہی، (حیدر آباد: ناشر ندارد، س-ن) ۳۳

۱۵- قادری، مآثر قطب شاہی، ۲۹

۱۶۔ محمد نصیر الدین ہاشمی، دکنی کلچر (لاہور: مجلس ترقی ادب، ۱۹۶۳ء)۳۳۹
۱۷۔ زور، کلیات محمد قلی شاہ، ۲۱۱
۱۸- Dr. Athar Abbas Rizvi, A Socio-Intelectual History of the Isna Ashari Shi'is in India (Delhi: Munshiram Manoharlal 1986) 308
۱۹- Rizvi, Shi'is in India, PP.304-5,
۲۰۔ ڈاکٹر مسعود حسین، محمد قلی قطب شاہ (دلی: ساہتیہ اکادمی، ۱۹۸۹ء)۱۸-۱۶
۲۱۔ قادری، مآثر قطب شاہی، ۱۳۴
۲۲- Sherwani, Qutb Shahi, Dynasty, 295
۲۳۔ ڈاکٹر سیدہ جعفر، "مقدمہ"، کلیات محمد قلی قطب شاہ (دلی: ترقی اردو بیورو، ۱۹۸۵ء)۶۰
۲۴۔ زور، "مقدمہ" کلیات محمد قلی قطب ص ۸۳-۸۲
۲۵۔ محمد قاسم فرشتہ، تاریخ فرشتہ، عبدالحی خواجہ، مترجم؛ (لاہور: بک ٹاک، ۱۹۹۱ء) جلد چہارم، ۶۶
۲۶۔ زور، کلیات محمد قلی قطب شاہ، ۸۶
۲۷۔ بھاگ متی کی افسانوی شخصیت کی تردید کے لیے دیکھیے H.K.Sherwani "The Bhagmati Legend". Muhammad Quli Qutb Shah.
۲۸۔ ڈاکٹر سیدہ جعفر، مقدمہ کلیات محمد قلی قطب شاہ، ۱۰۱-۹۷، ڈاکٹر سیدہ جعفر نے بھاگ متی کی حقیقت اور رومان پر تفصیل سے بحث کی ہے۔ وہ بھاگ متی کی افسانوی شخصیت کو تسلیم نہیں کرتی ہیں۔
۲۹۔ ڈاکٹر مسعود حسین، محمد قلی قطب شاہ، ۱۹
۳۰۔ ڈاکٹر جمیل جالبی، تاریخ ادب اردو، (لاہور: مجلس ترقی ادب، ۱۹۸۷ء) جلد اول، ۴۱۴
۳۱۔ ڈاکٹر مسعود حسین، محمد قلی قطب شاہ، دلی: ساہتیہ اکادمی، ۱۹۸۹ء)۸۲
۳۲۔ اختر حسن، قطب شاہی دور کا فارسی ادب (حیدر آباد: ابوالکلام آزاد اورینٹل ریسرچ انسٹی ٹیوٹ، ۱۹۷۳ء)۴۲
اس حصے میں وجہی کے جو فارسی اشعار دیے گئے ہیں وہ اختر حسن کی کتاب سے لیے گئے ہیں۔
۳۳۔ ڈاکٹر جمیل جالبی، تاریخ ادب اردو (لاہور: مجلس ترقی ادب، ۱۹۸۷ء) جلد اول ۴۲۵
۳۴۔ پروفیسر وہاب اشرفی، مرتب: قطب مشتری (دہلی: ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس، ۱۹۹۵ء)
۳۵۔ اشرفی، قطب مشتری، ۲۷۸-۲۷۷
۳۶۔ حکیم نظام الدین احمد گیلانی، حدیقۃ السلاطین خواجہ محمد سرور، مترجم: (حیدر آباد: خواجہ محمد سرور، ۱۹۸۶ء) ۹۷-۹۸، ۶۶-۶۷
۳۷۔ پروفیسر محمود شیرانی، مقالات شیرانی مظہر محمود شیرانی، مرتب؛ (لاہور: مجلس ترقی ادب، ۱۹۷۳ء) جلد اول ۳۲۱
۳۸۔ "سب رس" کے ماخذوں کے بارے میں تفصیلات کے لیے دیکھیے عزیز احمد، "سب رس کے ماخذ اور مماثلات"، محمد حیات خاں سیال، مرتب: احوال و نقدِ وجہی (لاہور: نذر سنز، ۱۹۶۷ء)
۳۹۔ محمود شیرانی، مقالات، ۳۲۰
۴۰۔ ڈاکٹر سیدہ جعفر، دکنی نثر کا انتخاب (دلی: ترقی اردو بیورو، ۱۹۸۳ء)۶۳
۴۱۔ ڈاکٹر سید عبداللہ، وجہی سے عبدالحق تک (لاہور: خیابان ادب، ۱۹۷۷ء)۱۷
۴۲۔ قدرت نقوی "سب رس" کتاب نما، جون ۲۰۰۰ء، ۱۳

۴۳- سید عبداللہ، وجہی سے عبدالحق تک، ۱۷
۴۴- محمود شیرانی، مقالات، شیرانی' جلد اول، ص ۳۷۴
۴۵- ڈاکٹر زور، دکنی ادب کی تاریخ (علی گڑھ: ایجوکیشنل بک ہاؤس، ۱۹۹۵ء) ۶۷
۴۶- ڈاکٹر غلام عمر، "میناستونتی"، قدیم اردو، ڈاکٹر مسعود حسین خاں، مرتب؛ (حیدر آباد: شعبۂ اردو، عثمانیہ یونیورسٹی، ۱۹۶۵ء) جلد اول، ۱۸-۱۲
۴۷- مذکورہ حوالہ، ۱۸-۱۲
۴۸- ڈاکٹر سیدہ جعفر، "گولکنڈہ میں اردو شاعری" تاریخ ادب اردو (دلی: قومی کونسل برائے فروغ اردو زبان، ۱۹۹۸ء) جلد سوم، ۴۰۱
۴۹- سعادت علی رضوی، مرتب؛ سیف الملوک وبدیع الجمال (حیدر آباد: سلسلۂ یوسفیہ، ۱۳۵۷ھ) ۱۹
۵۰- حکیم نظام الدین گیلانی، حدیقۃ السلاطین، خواجہ محمد سرور، مترجم؛ (حیدر آباد: خواجہ سرور، ۱۹۸۶ء) ۱۲۴
۵۱- ڈاکٹر محمد علی اثر، غواصی، شخصیت اور فن (حیدر آباد: اثر، ۱۹۷۷ء) ۱۸۴
۵۲- اثر، غواصی، ۱۶۵-۱۶۴
۵۳- عبدالمجید صدیقی، تاریخ گولکنڈہ (حیدر آباد، ادارہ ادبیات اردو، ۱۹۶۴ء) ۱۳۵
۵۴- Prof. H.K. Sherwani, editor; History of Medieval Deccan (Hyderabad: Government of Andhra, 1973) Vol.1, P 354
۵۵- صدیقی، تاریخ گولکنڈہ، ۱۹۵-۱۹۱
۵۶- ڈاکٹر جمیل جالبی، تاریخ ادب اردو، (لاہور: مجلس ترقی ادب، ۱۹۸۷ء) جلد اول، ۴۲۳-۴۲۲
۵۷- ڈاکٹر سیدہ جعفر، "گولکنڈہ میں اردو شاعری"، تاریخ ادب اردو (دلی: قومی کونسل برائے فروغ اردو زبان، ۱۹۹۸ء) جلد سوم، ۲۵۰
۵۸- سیدہ جعفر، تاریخ ادب اردو، ۲۵۳-۲۵۲
۵۹- پروفیسر محمود شیرانی، مقالات شیرانی، مظہر محمود شیرانی، مرتب؛ (لاہور: مجلس ترقی ادب، ۱۹۸۷ء) جلد اول، ۳۰۴
۶۰- جمیل جالبی، تاریخ ادب اردو، ۴۳۲
۶۱- جالبی، تاریخ ادب اردو، ۴۲۷
۶۲- H.K.Sherwani, Editor; History of medieval Daccan, (Hyderabad: Andhra paradesh Government, 1973) 343
۶۳- Ali Akbar Hussain, scent in the Islamic Garden: A Study of Deccani Urdu Literary Sources (Karachi: Oxford University Press, 2000)
۶۴- عبدالمجید صدیقی، تاریخ گولکنڈہ، (حیدر آباد: ادارۂ ادبیات لاہور، ۱۹۶۴ء) ۱۸۴
۶۵- صدیقی، تاریخ گولکنڈہ، ۱۹۳
۶۶- میراں یعقوب، شمائل الاتقیاء، بدیع حسینی، مرتب؛ مشمولہ قدیم اردو جلد دوم، (حیدر آباد: عثمانیہ یونیورسٹی، ۱۹۶۷ء)
۶۷- میراں یعقوب، شمائل الاتقیاء، ۲۲۶-۲۲۵
۶۸- مذکورہ حوالہ، ۱۴۱
۶۹- ڈاکٹر سیدہ جعفر، مرتب؛ دکنی نثر کا انتخاب (دلی: ترقی اردو بیورو، ۱۹۸۳ء) ۱۰۰-۱

۷۰۔ داؤد اشرف، حاصل تحقیق (حیدر آباد: شگوفہ پبلی کیشنز، ۱۹۹۲ء)۱۴-۱۳
۷۱۔ خافی خان، منتخب اللباب، محمود احمد فاروقی، مترجم: (کراچی: نفیس اکیڈمی، ۱۹۸۵)جلد سوم
۷۲۔ خافی خاں، منتخب اللباب، ۲۹۷
۷۳۔ صدیقی، تاریخ گولکنڈہ، ۲۸۰
۷۴۔ تاریخ گولکنڈہ، ۳۱۸
۷۵۔ خافی خاں، منتخب اللباب حصہ سوم، ۳۱۴
۷۶۔ نظام الدین احمد گیلانی، حدیقۃ السلاطین، خواجہ محمد سرور، مترجم: (حیدر آباد: ناشر ندارد: ۱۹۸۶ء) ۹۴
۷۷۔ خافی خاں، ۳۰۴
۷۸۔ خافی خاں، ۳۲۴-۳۲۳
۷۹۔ تاریخ گولکنڈہ، ۳۲۰
۸۰۔ ڈاکٹر اطہر علی، اورنگ زیب کے عہد میں مغل امرا (دلی: ترقی اردو بیورو ۱۹۸۵ء)۵۱

باب نمبر ۷

ولی: مرکز جو روایت کا ثمر

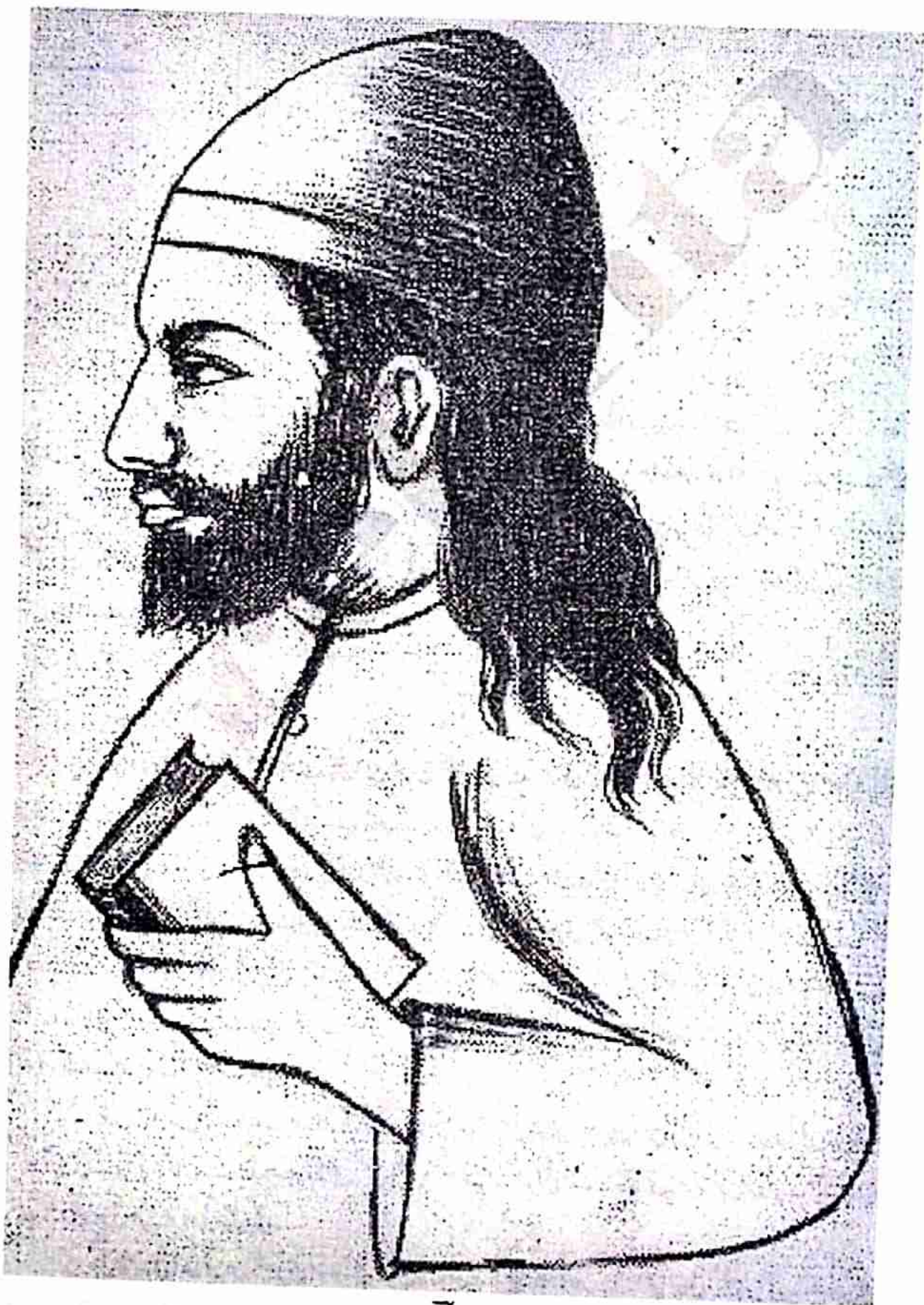
سترھویں صدی کے نصف آخر میں دکنی زبان کے اندر لسانی تبدیلیوں کا ایک بہت واضح سلسلہ نظر آنے لگا تھا۔ یہ سلسلہ ایک طویل دور کی سیاسی، عسکری، تہذیبی اور لسانی فعالیت کی پیداوار تھا۔ ولی اور اس کے عہد کی نئی شعری تشکیل کے پس منظر میں اس لسانی فعالیت کا کردار بہت اہم تھا۔ چنانچہ تبدیلیوں کے اس ہمہ گیر اور دور رس عمل کی تفہیم کے لیے دکن میں ہونے والے تغیرات کا ایک جائزہ لینا ضروری ہے۔ اس جائزہ میں ہم دکنی روایت میں دو اہم رویے دیکھتے ہیں:

ا۔ مرکز گریز رویہ

ب۔ مرکز جو رویہ

ان دونوں رویوں کی کیفیت کچھ اس طرح نظر آتی ہے۔ دکنی کی وہ روایت جو ابتدائی طور پر صوفیا کے ارشادات سے شروع ہوئی تھی محمد قلی قطب شاہ کے زمانے میں پختگی کی سطح تک پہنچ گئی تھی اس میں شعر یا نثر کے امکانات بھی کھل کر واضح ہو چکے تھے۔ اپنے اصل کے اعتبار سے یہ روایت مرکز گریز تھی جو مقامی رنگوں سے ظہور پذیر ہو رہی تھی۔ یہ مرکز گریز روایت اس وقت مرکز جو ہونے لگی جب سیاسی اعتبار سے دلی مرکز کا غلبہ بڑھنے لگا۔ دکنی مہمات اکبر کے دور میں شروع ہو چکی تھیں۔ جہاں گیر اور شاہ جہاں کے عہد میں ان کا سلسلہ جاری رہا۔ عالم گیر کے زمانے میں یہ مہمات نقطۂ عروج پر پہنچ گئی تھیں۔ مغلوں کی طویل فوج کشی کے ادوار نے اس مرکز گریز روایت کی انفرادیت اور مقامیت کو ضعف پہنچایا۔

جوں جوں دلی مرکز کا غلبہ اور اقتدار مضبوط ہوتا گیا، اصل مقامی روایت دبتی چلی گئی۔ عہدِ عالمگیر میں دلی سے آبادی کے کثیر انتقال کے بعد جب تہذیبی عمل دخل وسعت اور گہرائی تک جا پہنچا تو یہ مرکز گریز روایت تبدیلیوں سے گزرتی ہوئی مرکز جو ہوتی چلی گئی۔

ولی کا لسانی ڈھانچہ اور شعری مواد اس مرکز جو روایت کا پہلا کارنامہ ہے۔ اسی لسانی تشکیل کی بدولت دلی میں ولی کو مقبولیت حاصل ہوئی تھی۔ شمالی ہند نے دکنی کو اس وقت تک قبول نہ کیا جب تک وہ مرکز گریز رہی تھی۔
نتیجتاً ہم کہہ سکتے ہیں کہ دکنی، قدیم اردو ہی کی ایک صورت تھی۔ ابتدائی طور پر یہ مقامیت سے سرشار

وؔلی

تھی۔ مرکز گریز تھی، مگر جب مرکز کی گرفت مضبوط ہوتی گئی تو اس کا گریز اور مقامیت کے عناصر کم زور ہوتے گئے۔ تاآں کہ یہ روایت مرکز جو ہو کر شمالی ہند سے ہم آہنگ ہوتی گئی۔

بیجاپور اور گولکنڈہ کے سقوط (۱۶۸۷ء-۱۶۸۶ء) کے بعد وہاں دکنی زبان تبدیلیوں کے جس تیز عمل سے گزری اس کا جائزہ لینے کے لیے "بساتین السلاطین" کے مصنف ابراہیم زبیری کے اس بیان کو ذہن میں رکھیے کہ ان کے عہد کے دکنی عوام دکنی زبان اور اس کی بندشوں کا مذاق اڑاتے تھے! واضح رہے کہ ابراہیم زبیری نے بیجاپور کی تاریخ ریاست کے سقوط کے بعد قلم بند کی تھی۔

مغلیہ تہذیب و تمدن، معاشرت اور فارسی اثرات کے سبب اٹھارھویں صدی کے ربع آخر میں دکنی محاورہ تیزی سے بدلنے لگا تھا۔ لفظ بھی متروک قرار دیے جا رہے تھے۔

جب خود دکنی لوگوں میں زبان کی قدامت پسندی کے خلاف احساس پیدا ہوا تو انہیں دلی کے مقابلے میں اپنی زبان کم تر نظر آنے لگی، یہ احساس کم تری بھی زبان کو تیزی سے بدلنے میں معاون ثابت ہوا اور یوں صدیوں کی قدامت پسندی کا حصار ٹوٹ گیا۔ مغلوں کو جتنا طویل عرصہ دکنی ریاستوں کی تسخیر میں صرف کرنا پڑا تھا اس کا عشر عشیر بھی زبان کی لسانی تبدیلیوں میں صرف نہ ہوا۔ یوں لگتا ہے کہ صدیوں سے رکا ہوا لسانی سیلاب زبان کی قدامت اور تنہائی کے حصار کو بہا لے گیا۔

بیجاپور (۱۶۸۶ء) اور گولکنڈہ (۱۶۸۷ء) کے سقوط کے ساتھ دکن کی اس مرکز گریز حکمت عملی کا بھی خاتمہ ہو گیا جو بہمنی دور سے چل رہی تھی۔ شمالی ہند کے تہذیبی اور لسانی اثرات سے دور رہ کر صدیوں کی لسانی تنہائی کا دور گزر گیا۔ وہ زبان جو محمد تغلق کے عہد ۱۳۲۷ء میں سفر کر کے دلی سے دکن کی سرزمین میں پہنچی تھی اپنے اصل مرکز سے دور رہ کر مقامی زبانوں سے ناطہ جوڑنے لگی تھی، لہٰذا اس مرکز گریز حکمت عملی کے باعث وقت کے ساتھ ساتھ شمال اور دکن کی زبان میں نمایاں فرق پیدا ہوتا گیا۔ مگر اس مرکز جو رویے کے سبب اورنگ زیب کے زمانے میں اورنگ آباد کی زبان دلی جیسی تھی۔ اس زمانے میں تہذیبی اور لسانی طور پر اورنگ آباد دلی سے بہت قریب تھا اور اس شہر کو دیکھ کر یہ کہنا دشوار تھا کہ اورنگ آباد دکن کا شہر ہے بلکہ یہ شمالی ہند کی بستی معلوم ہوتا تھا:

> "چونکہ اورنگ زیب نے اپنے دور شہزادگی ہی میں اورنگ آباد کو اپنا صدر مقام قرار دے دیا تھا اور بیجاپور و گولکنڈہ کی تسخیر کے عزم سے تقریباً تمام مدت حکومت، اورنگ آباد کو پورے ہندوستان کا دوسرا پایہ تخت قرار دے رکھا تھا، اس لیے اس کے ساتھ ہندوستان کی اکثر آبادی اورنگ آباد اور اس کے قرب و نواح میں بس گئی تھی۔ معتبر روایات سے معلوم ہوتا ہے کہ لشکر سمیت دس لاکھ کی آبادی اورنگ زیب کے ساتھ آئی تھی۔ اس کثیر آبادی نے اورنگ آباد کی قدیم دکنی زبان کو مٹا دیا اور اس پر تسلط پا کر شمالی ہند کی زبان کو عام کر دیا۔ نہ صرف زبان بدل گئی، بلکہ تہذیب و معاشرت کے تمام شعبے متاثر ہوئے۔"[۲]

اورنگ آباد کے مقابلے میں بیجاپور اور گولکنڈہ میں مرکز گریز روایت کے تحت دکنی زبان قدامت پسندی

میں اسیر تھی۔ اورنگ زیب کے حوالے سے یہ کہا جاسکتا ہے کہ اورنگ آباد میں دلی کی فارسی روایت کا غلبہ تھا اور بیجاپور میں نصرتی کی زبان اس عہد کی معیاری ادبی دکنی تھی۔ دلی کے فارسی اسالیب سے تشکیل پانے والی اردو کے مقابلے میں دکنی کے قدیم اسلوب اکھڑ اور بھدے لگتے تھے۔

دکنی ریاستوں کے سقوط کے بعد دو قابل ذکر باتیں ظہور میں آتی ہیں:

اول یہ کہ دکن کی مرکز گریز حکمت عملی کا خاتمہ ہو جاتا ہے اور سلطنت دلی کے ساتھ مرکز جو حکمت عملی کا آغاز ہوتا ہے۔ جس کا مطلب یہ ہے کہ شمال کی تہذیب و ثقافت کا دور شروع ہو جاتا ہے۔ چوں کہ یہ تہذیبی اختلاط وسیع پیمانے پر ہوا اس لیے اس کے اثرات ہمہ گیر بھی تھے اور تیز بھی۔

دوم یہ کہ شمال والے دکنی ادب سے واقف ہوئے۔ اب تک انہوں نے اسے کوئی اہمیت نہ دی تھی مگر اب اسے اہمیت ملنے لگی۔ مگر شمال والے کہ جو فارسی روایت کی نزاکتوں، نفاستوں اور شائستگی کے پرستار تھے دکنی کے اسلوبِ شعر سے مطمئن نہ تھے۔ یہ اسلوب ان کے تصورِ جمالیات کے خلاف تھا۔ سقوط دکن (۱۶۸۶-۸۷ء) کے بعد شمالی ہند کے لوگوں کو ایک قابلِ قبول اسلوب کے لیے کچھ مدت انتظار کرنے کی ضرورت تھی۔ شمال کو جس اسلوب کا انتظار تھا اس کا ظہور ولی کی شاعری میں ہوا۔

ولی کی زبان کے بارے میں ڈاکٹر عبدالستار صدیقی نے یہ نقطۂ نظر قائم کیا تھا کہ محمد تغلق کے دور میں دولت آباد وہ مقام ہے جہاں دلی کے لوگ آباد ہوئے تھے۔ اور ان کی آمد سے دولت آباد ایک چھوٹی دلی بن گیا ہوگا۔ اور وہاں کی زبان وہی ہو گئی ہوگی جو اس وقت دلی اور اس کے اطراف میں بولی جاتی تھی۔ مغلیہ عہد میں دولت آباد سے چند میل دور اورنگ زیب نے اورنگ آباد کا شہر بسایا۔ شاہجہاں اور اورنگ زیب کے زمانے میں دلی کی بڑی آبادی تسلسل کے ساتھ اورنگ آباد کا رخ کرتی ہے اور اپنے ساتھ دلی کی زبان لاتی ہے۔ یہی زبان بعد میں اورنگ آباد میں رائج ہو جاتی ہے، اور بہ قول عبدالستار صدیقی:

> ''یہی وہ زبان ہے جسے ہم ولی کے کلام میں پاتے ہیں، اور سوائے چند بہت خفیف اختلافات کے، یہ وہی زبان ہے جو ولی کے زمانے میں بولی جاتی تھی، یہی وجہ ہے کہ جب اس کا دیوان دلی پہنچا تو دلی والوں نے اسے سر آنکھوں پر رکھا۔''[۳]

اس میں کوئی شک نہیں کہ اورنگ زیب کے دور میں اورنگ آباد اور اس کے گرد و نواح کا علاقہ اس تہذیب و ثقافت کا مرکز بن رہا تھا جو دلی سے سفر کرتی ہوئی یہاں پہنچی تھی۔ تاریخی طور پر اس مرکز کو اورنگ زیب کے دورِ آخر کے بیس سالہ قیام سے گہری تقویت ملی اور شمال کی تہذیب، ثقافت اور زبان کا سکہ چلنے لگا۔ مغل امرا اور عوام کی مستقل بستیوں کے قیام سے یہاں کے گلی کوچوں میں دلی کے رنگ و بو کی خوش بو بس گئی تھی۔ اس کے مقابلے میں بیجاپور اور گولکنڈہ دکن کی پرانی تہذیبی روایت کے مراکز تھے، اور جب ان مراکز کا سقوط واقع ہوا تو اس وقت تہذیب، ثقافت اور زبان کے اعتبار سے اورنگ آباد ہی دکن کا نیا تہذیبی مرکز تھا۔ اس مرکز میں شمال کی روایات کے گہرے اثر کے ساتھ ساتھ مقامی روایات بھی موجود تھیں، چنانچہ اس امتزاج سے جو زبان اس دور میں بنی وہ ولی کی

زبان کہی جا سکتی ہے اور اس زبان کی لسانی تکمیل سراجؔ اورنگ آبادی کی شکل میں ظہور پذیر ہوتی ہے۔ انسان، کائنات اور فطرت سے محبت کرنے والے اس جہاں گرد شاعر کا تخلص ولیؔ تھا۔ عجب بات ہے کہ اردو کے اس عظیم المرتبت شاعر کے نام، پیدائش، وطن اور سنِ وفات کے بارے میں ہمیشہ کی طرح سے آج بھی متضاد آرا ملتی ہیں۔ مختصر بات یہ ہے کہ ولیؔ کا اصل نام ولی محمد یا ولی اللہ تھا۔ وہ احمد آباد یا اورنگ آباد میں پیدا ہوا۔ اور ان ہی دو شہروں میں سے کسی ایک میں مدفون ہے۔ اس کا انتقال ۱۷۰۷ء-۱۷۲۰ء-۱۷۲۵ء کے درمیانی عرصہ میں ہوا۔ ان مباحث کے لیے حوالہ سے رجوع کیجیے۔[۴]

ولیؔ کی تعلیم و تربیت کے بارے میں اختلاف نہیں ہے۔ اس کی تعلیم احمد آباد میں شیخ نورالدین سہروردی کے معروف مدرسہ ''ہدایت بخش'' میں ہوئی۔[۵] اور یہ وہی مدرسہ ہے کہ جس کے اوصاف میں اس نے بعد ازاں رسالہ ''نورالمعرفت'' لکھا تھا۔

ولیؔ صحیح معنوں میں جہاں گرد شاعر تھا۔ تعلیم کے سلسلے میں اس نے احمد آباد کا سفر کیا۔ خاندانی تعلقات اسے اورنگ آباد کا سفر کرنے پر مجبور کرتے رہے۔ علم کی تلاش میں وہ برہان پور کی جانب جا نکلا۔ اور ایک مرتبہ اس نے سورت کا سفر بھی کیا۔ سورت شہر کو وہ زندگی بھر نہ بھول سکا اور مسلسل یاد کرتا رہا۔ وہ جو غالبؔ نے کلکتہ کے بارے میں کہا تھا:

کلکتہ کا جو ذکر کیا تو نے ہمنشیں
اک تیر میرے سینے میں مارا کہ ہائے ہائے

یہ ہی حالت سورت کے ذکر کے ساتھ ولیؔ کی ہوئی۔ ہندوستان کے جنوبی مغربی ساحل پر عہدِ ولیؔ میں سورت کی وہی حیثیت تھی جو عہد غالبؔ میں ہندوستان کے مشرقی ساحل پر کلکتہ کی تھی۔ سورت اس دور میں تجارتی بندرگاہ کے طور پر اپنے اندر ایک بین الاقوامی خوش بو رکھتا تھا، جہاں ہندوستانی اور مغربی عورتیں آزادی سے گھومتی پھرتی تھیں۔

ع کھلے ہیں ہر طرف رخسار گل کے

سورت میں انہیں امرد بھی نظر آئے اور ولیؔ یہ اظہار کیے بغیر نہ رہ سکے:

ختم ہے امرداں اوپر صفائی
ولے ہے بیشتر حسن نسائی

سورت کے خوش شکل باسیوں کو دیکھ کر کسی مقام پر تو ولی کو یوں لگا کہ یہاں پر قدم قدم پر اندر سبھا ہے اور کہیں یوں محسوس ہوا کہ وہ کشن کی گوپیوں کی نئی نسل کے ساتھ کھیل کود رہا ہے۔ سورت کے اس سفر میں اتنی دل چسپیوں کو دیکھ کر ولیؔ کو دن عید اور ہر رات شب برات لگتی تھی۔

اس جہاں گرد شاعر کی زندگی کا سب سے اہم سفر، سفر دلی تھا۔ مگر دلی کا معاملہ سورت سے مختلف تھا۔ دلی میں اس کو خوب رو امرد تو نظر آ سکتے تھے مگر ہر طرف رخسارِ گل کھلے نظر نہ آ سکتے تھے اور ولیؔ یہ بات جانتا تھا کہ وہ

ایک روایتی شہر میں داخل ہوا ہے۔ از خود اس کا تعلق بھی دلی جیسے شہروں ہی کی روایات سے تھا۔ مگر ولی کے سفر دلی کو سمجھنے کے لیے ہمیں ذرا ماضی کی طرف سفر کرنا پڑے گا۔

یہ ۱۷۰۰ء۔ ۱۱۱۲ھ کا زمانہ ہے۔ اورنگ زیب کو دکنی مہمات کے طویل سلسلے سر کرتے ہوئے برس ہا برس بیت چکے ہیں۔ بیجاپور اور گولکنڈہ کی تسخیر کے بعد وہ اس مہم کے باقی ماندہ سلسلے میں مرہٹوں کی طاقت کو حتمی طور پر کچلنے کی کوششوں میں شبانہ روز مصروف ہے۔ اس کی عمر اسی برس سے زیادہ ہو چکی ہے مگر اس کا عسکری جوش و خروش بہ دستور قائم ہے۔ شمالی ہند سے آئے دن لشکر دکن کی جانب روانہ ہو رہے ہیں۔ اور رسد کا ایک لامتناہی سلسلہ سارا سال جاری رہتا ہے۔ شمال کی طرف سے جنوب پر لشکر کشی کا یہ آخری دور ہے۔ ۱۷۰۰ء کے اسی دور میں سرزمین دکن سے رسد کا ایک سلسلہ پہلی مرتبہ شمال کی جانب روانہ ہوتا ہے۔ یہ کوئی فوجی رسد نہیں تھی۔ یہ ایک ادبی رسد تھی اور اس رسد کو دلی کے دروازوں تک پہنچانے والے شخص کا نام ولی تھا۔

ولی کا سفرِ دلی ایک اعتبار سے علامتی سفر تھا۔ اس علامت کے سائے میں جنوب کی ادبی روایت ولی کی شکل میں شمال کا سفر طے کرتی ہوئی دلی تک پہنچتی ہے۔

دلی کا یہ سفر اردو کے اس جہاں گرد شاعر نے اپنے محبوب گجراتی دوست شاہ ابوالمعالی کی معیت میں کیا تھا۔ ولی نے شمال کا یہ سفر محض اپنی جہاں گردی کے سبب کیا تھا یا اس کے پیچھے کچھ اور محرکات بھی تھے؟ تاریخ ادب یا حیاتِ ولی سے ہمیں اس کا کوئی جواب نہیں ملتا۔ لیکن یہ سمجھ لینا کچھ مشکل نہیں ہے کہ ہندوستان کے دارالسلطنت اور سب سے بڑے تہذیبی اور ادبی مرکز تک پہنچنے کا مقصد کیا ہو سکتا تھا۔ ولی جیسا نابغہ روزگار شاعر تخلیقی روشنی کے لیے سرگرداں پھر رہا تھا۔ جنوبی ہند کے مفتوحہ علاقوں سے تعلق رکھنے والا شاعر فاتحین کے شہر میں موجود تھا۔ اور اس وقت یہ کون جانتا تھا کہ مفتوحہ علاقوں کا ایک شاعر بہت جلد شمالی ہند کی ادبی روایت کا فاتح بننے والا تھا۔

اٹھارھویں صدی کا آغاز ہو چکا تھا اور ولی بستی بستی، گاؤں گاؤں اور شہر بہ شہر خاک چھانتے ہوئے دیس دیس کی خوشبوؤں کے ساتھ دلی شہر کے گلی کوچوں میں گھوم رہا تھا۔ اس کے سامنے دلی کے صوفیا کے مزار، تکیے اور خانقاہیں بھی تھیں، بلاشبہ اپنے صوفیانہ عقائد کے بہ موجب وہ ان درگاہوں پر بھی حاضر ہوتا ہوگا اور اس کی ملاقاتیں دلی کے شعرا، علما اور فضلا سے بھی ہوتی ہوں گی۔ اور بحث مباحثوں کے سلسلے بھی جاری رہتے ہوں گے۔ اس نے دلی کا وہ عوامی لب و لہجہ بھی سنا ہوگا کہ جو اس کے دکنی دور کی اردو سے مشابہت رکھتا تھا۔ اورنگ آبادی پس منظر کے باعث دلی کا تہذیبی ماحول بھی اس کے لیے مانوس رہا ہوگا۔ مگر عجیب بات یہ ہے کہ اس نے دلی کے بارے میں کوئی نظم نہیں لکھی۔ وہ دلی کہ جس کے گلی کوچے اس دور میں "اوراق مصور" کہلاتے تھے، حالاں کہ وہ سورت سے متاثر ہو کر ایک نظم لکھ چکا تھا۔ شائد دلی اس کے اندر کوئی تحریک شعری پیدا کرنے سے قاصر رہی۔

ولی کے قیام دلی کا سب سے اہم واقعہ شاہ سعد اللہ گلشن سے اس کی ملاقات ہے۔ جس میں شاہ گلشن کی طرف سے ولی کو ادبی مشورے دیے جانے کی روایت ملتی ہے۔ روایت ہی کے بہ موجب ان کا مشورہ یہ تھا:

"می گویند کہ در شاہجہاں آباد دہلی نیز آمدہ بود۔ بخدمت میاں گلشن صاحب رفت واز اشعار خود پارہ خواند۔ میاں صاحب فرمود کہ این ہم مضامین فارسی کہ بیکار افتادہ اندر در ریختہ خود بکار ببر داز تو کہ محاسبہ خواہد گرفت۔"[٦]

شاہ سعد اللہ گلشن کے بیان کا ایک اور رخ ہمیں قدرت اللہ شوق کے تذکرے "طبقات الشعرا" میں ملتا ہے:

"شاہ صاحب فرمودہ کہ شمازبان دکنی را گذاشتہ ریختہ را موافق اردوئے معلیٰ شاہجہاں آباد موزوں بکنید کہ تا موجب شہرت و رواج و مقبول خاطر طبعان عالی مزاج گردد۔"[٧]

دلی والوں نے ولی کو شاہ سعد اللہ گلشن کی جس روایت سے منسوب کیا ہے۔اس کی حقیقت تک پہنچنے کے لیے ان امور کا جائزہ لینا ضروری ہے۔

۱- تاریخی طور پر یہ بات ثابت شدہ ہے کہ اورنگ زیب نے شہزادگی کے زمانے میں اورنگ آباد کو دکنی صوبہ کا مرکز بنالیا تھا۔ چنانچہ شمال سے کئی لاکھ کی شہری اور فوجی آبادی دکنی مہمات میں شریک ہونے کے لیے یہاں مقیم ہو گئی تھی۔ اوران کے اثرات سے اورنگ آباد میں دلی کی تہذیب اور زبان کا سکہ چلنے لگا تھا۔ اورنگ آباد دکن کا وہ پہلا مستقر تھا جہاں مغلیہ دور میں شمالی ہند کی تہذیب وثقافت کا پودا بار آور ہوا تھا۔

۲- ۸۷-۱۶۸۶ء میں بیجاپور اور گولکنڈہ کے سقوط کے بعد دکنی زبان اپنی قدامت پسندی کے باعث ماضی کی تاریخ کا حصہ بننے لگی۔ خود اہل دکن دلی کی زبان استعمال کرنے لگے اور اورنگ آباد سے زبان مختلف علاقوں میں پہنچتی رہی۔

۳- چنانچہ یہ بات ظاہر ہوتی ہے کہ تہذیبی تبدیلی کے باعث دکن کی زبان داخلی طور پر شکست وریخت کے عمل سے گزر کر فارسی لغت کے اثرات سے اپنا نیا لسانی وجود بنانے لگی۔ دکنی کے اس نئے لسانی وجود کی تخلیق ان سب علاقوں میں ہو رہی تھی جہاں دکنی بولی جاتی تھی۔

۴- لہٰذا یہ نظر آتا ہے کہ فارسی اسالیب کے امتزاجی عمل سے دکن کی فضا میں دکن کا نیا لسانی ڈھانچہ یکساں طور پر رائج اور مقبول ہو رہا تھا۔

اس منظر نامہ میں ولی کو یہ فوقیت اور شرف حاصل ہے کہ اس نے اس نئے لسانی شعور کو تیزی سے پہچان کر اپنے تخلیقی عمل کا حصہ بنالیا۔ اوراس میں شعری تجربات کا آغاز کر دیا۔ چنانچہ شعری دیوان کی تکمیل کے بعد وہ اس نئے لسانی اور ادبی شعور کی پہچان بن گیا جسے ہم نے دکن کے مرکز جورویے سے تعبیر کیا ہے۔

۵- ہمیں یہ بھی نہ بھولنا چاہیے کہ ولی کو تو شاہ گلشن نے مشورہ دیا تھا مگر اس کا کیا کیا جائے کہ ولی کے معاصرین میں سے شائد کوئی بھی شاہ گلشن سے فیض یاب نہ ہوا تھا مگر وہ پھر بھی ولی ہی کے انداز کی غزلیں کہہ رہے تھے۔ یہ تتبع کا مسئلہ نہیں تھا بلکہ جیسا کہ ہم نے بیان کیا کہ یہ اس دور کے عمومی لسانی شعور اور بدلی ہوئی ادبی فضا کا اثر

تھا۔ ولی اور ان کے معاصرین اسی شعور اور اسی ادبی فضا سے فیض یاب ہو رہے تھے نہ کہ شاہ گلشن کی ہدایات سے۔۔۔ مندرجہ بالا خیالات کی روشنی میں یہ سمجھنا آسان نظر آتا ہے کہ شاہ گلشن کے مشورے کی حقیقت کیا تھی، ولی کو فارسی اسلوب اختیار کرنے کا جو مشورہ دیا گیا تھا وہ پہلے سے ولی کے عہد کا تجربہ بن چکا تھا۔ شاہ گلشن کے اس مشورے کو غور سے دیکھیں تو یہ الٹا ان کے خلاف جاتا ہے۔ اس مشورے سے یہ عیاں ہوتا ہے کہ وہ دکن کی زبان کے بدلے ہوئے اسالیب سے ناواقف تھے، ورنہ وہ ایسی بات ہرگز نہ کہتے۔

۶۔ ڈاکٹر محمد صادق نے شاہ گلشن کے مشورے والی داستان (Myth) کی سختی سے تردید کی ہے ان کا خیال ہے کہ یہ سب کچھ اہلِ دلی کی اختراع ہے۔ اس کا منشا محض یہ تھا کہ اردو شاعری کی اولیت کا سہرا دہلی کے سر باندھا جائے اور یہ ثابت کیا جائے کہ اگرچہ ولی اردو کا پہلا شاعر ہے لیکن اس نے یہ کارنامہ شاہ گلشن کی ہدایات پر عمل کر کے انجام دیا۔[۸] شمس الرحمٰن فاروقی کی رائے بھی یہ ہے:

> ''غالباً تمام دلی والوں کو یہ بات پسند نہیں تھی کہ وہ ولی جیسے ''گجراتی'' یا ''دکنی'' کو متبع بتائیں، لہٰذا انہوں نے شاہ گلشن والی روایت کو فروغ دیا۔''[۹]

شمال کے اس سفر کی داستان خواہ کچھ ہی کیوں نہ ہو یہ بات البتہ ظاہر ہے کہ شمالی ہند کے ادبی ماحول، تہذیبی فضا اور شعری اسالیب سے ولی نے بہت کچھ سیکھا ہوگا اور شائد ان کے اس طویل اور کٹھن سفر کا مقصد بھی یہی ہوگا۔

کیا ولی نے دوسری بار بھی دلی کا سفر کیا؟ یا عہد محمد شاہی میں اس کا صرف دیوان ہی ۱۷۲۱ء-۱۱۳۲ھ میں دلی پہنچا تھا؟ اس بارے میں بھی اختلافی آرا موجود ہیں۔ لیکن یہ حقیقت ہے کہ اس زمانے کے لگ بھگ اس کا دیوان یقینی طور پر دلی پہنچ گیا تھا۔ اور اس کی مقبولیت کا عالم ہی جدا تھا۔

ولی وہ شاعر تھا کہ جس کی شاعری سے قبل ہی مغلیہ عساکر کی فتوحات دکن سے زبان کا ایک نیا لحن اپنا وجود بنا رہا تھا۔ ولی نے اس لحن کو تخلیقی سطح پر سنا اور اس کی سحر انگیزیوں سے متاثر ہوا۔ اور ولی جیسے شعری نابغہ نے اس نئے لحن کی معنویت اور اشاریت محسوس کرتے ہوئے اب دکنی کا نیا شعری باطن دریافت کیا۔

ولی کی تخلیقی کرشمہ سازی کا راز اس میں ہے کہ اس نے ادبی روایت کو اس کے صحیح مفہوم میں سمجھا، چنانچہ اگر اس کا ایک قدم دکن کی دھرتی پر تھا جو پرانی شعری روایت کی نمائندہ تھی، تو اس کا دوسرا قدم زمانہ حال کی زرخیز روایت پر تھا وہ ان دونوں منابع سے بیک وقت مستفیض ہوتا رہا۔ اور سچ تو یہ ہے کہ ولی اپنے زمانہ حال سے مستقبل کی شعری روایت کی طرف بڑھتا ہوا محسوس ہوتا ہے۔

ولی وہ شاعر تھا کہ جس نے بڑی جرأت کے ساتھ نئے شعری دور کا اعلان کیا۔ دیوان ولی اس بات کا اعلان تھا کہ اردو اب دکن کے حصار سے نکل کر پورے ہندوستان کی تخلیقی زبان بننے کی قوت رکھتی ہے۔

یہ ولی کا کمال تھا کہ اس نے شمالی ہند میں فارسی روایت کے مغرور علما اور شعرا کو جھنجھوڑ کر رکھ دیا۔ اس نے شمالی ہند کی تہذیبی و لسانی برتری کے اوسان خطا کر دیے اور یہاں کے ادبی نظریہ سازوں کو پہلی بار یہ معلوم ہوا کہ

دکن میں اردو کی چار پانچ سو سالہ روایت کا نقطۂ کمال ولیؔ کی شکل میں سامنے آ چکا ہے اور خود ان کے پاس ولی کا جواب دینے کے لیے اردو زبان کا کوئی شاعر موجود نہ تھا۔

ولیؔ کی شاعری کی عشقیہ لے اور سرشاری اگر ایک طرف محمد قلی قطبؔ شاہ کی روایت سے جا ملتی ہے تو دوسری طرف اس پر حافظؔ کے انبساط و جمال کی روایات کا گہرا عکس بھی موجود ہے۔ قلی قطبؔ شاہ کی شاعری عشق و محبت کی روایتی شاعری نہیں بلکہ یہ اس کے عشق کے ذاتی تجربے کی شاعری ہے۔ یہی بات ولیؔ کی شاعری کا امتیاز ہے اس کے ذاتی تجربے سے عشق کا جو نقشہ بنتا ہے اس میں ذاتی جذب و انجذاب، سرور اور شادمانی و شادکامی کی مستقل کیفیات نظر آتی ہیں، اس کی شاعری میں للچاہٹ اور ترسنے کے احساس سے زیادہ بشاشت اور حسن سے شاداں ہونے کی نا مختتم تصویریں تیزی سے حرکت کناں ملتی ہیں۔

دکنی روایت کی شعری توانائی کا منبع عورت اور اس کا عشق ہے۔ دکنی روایت جسمانی عشق کے ہزار شیووں، جذبوں اور شادکامیوں سے لبریز نظر آتی ہے۔ چوں کہ اس روایت کی ساری توجہ بدنی مسرتوں کے حصول میں ہے اس لیے یہ شاعری فکر اور روح کے تجربات سے عاری ہے۔ ولیؔ لاشعوری طور پر اس روایت کا شیدا ہے۔ اور یہ بات بھی اپنی جگہ تسلیم شدہ ہے کہ وہ دکنی شعری روایت کا آخری بڑا شاعر تھا کیوں کہ اس کے فوراً بعد جب شاعری شمال کی جانب سفر کرتی ہے تو وہ بدن سے گزر کر روح کی طرف توجہ مبذول کرتی ہے اور شمالی ہند کی فکری روایت سے قریب ہو کر داخلی دنیا میں سفر کرنے لگتی ہے۔

ولیؔ کی شاعری کے منظر نامہ میں ایک خواب آلود فضا کا احساس ہوتا ہے۔ اس تناظر میں نیم سکوت طاری ہے۔ ماحول میں آہستہ روی کی کیفیت جھلکتی ہے۔ ولیؔ کے مزاج میں تیزی، اشتداد اور بلند آہنگی کا دخل نہیں ہے۔

ولیؔ کی شاعری کا منظر ایک فینٹسی کی طرح سے ہے اس فینٹسی میں خوش نوا سروں کا ایک آہنگ آہستہ آہستہ جاری رہتا ہے۔ پیار و محبت کی صحبتیں نظر آتی ہیں جہاں محبوب سے شب خلوت میں "خطاب آہستہ آہستہ" ہوتا ہے اور "جواب آہستہ" ملتا ہے، مگر یہ منزل اس وقت حاصل ہوتی ہے جب ولیؔ کا عشق ظالم کو آہستہ آہستہ آب کر چکا ہوتا ہے۔

یہاں پر ولیؔ کی ایک نمائندہ غزل درج کی جاتی ہے جس میں اس منظر نامہ کی سبک اور خاموش فضا کی کیفیت ملتی ہے۔ اس غزل کو ولیؔ کے احساس جمال کا شاہ کار کہا جا سکتا ہے:

کیا مجھ عشق نے ظالم کوں آب آہستہ آہستہ
جوں آتش گل کوں کرتی ہے گلاب آہستہ آہستہ
عجب کچھ لطف رکھتا ہے شبِ خلوت میں گل روسوں
خطاب آہستہ آہستہ جواب آہستہ آہستہ
مرے دل کوں کیا بے خود تری انکھیاں نے آخر کوں
کہ جیوں بے ہوش کرتی ہے شراب آہستہ آہستہ

ادا و ناز سے آتا ہے وہ روشن جبیں گھر سوں
کہ جیوں مشرق سے نکلے آفتاب آہستہ آہستہ
ولی مجھ دل میں آتا ہے خیالِ یارِ بے پروا
کہ جیوں انکھیاں منے آتا ہے خواب آہستہ آہستہ

ولی کو اپنی اس غزل کے آہنگ اور ماحول سے اتنا پیار تھا کہ اس نے اس بحر میں پانچ غزلیں کہی تھیں اور ان پانچوں غزلوں میں وہ خواب وخیال کی ایک دنیا عالم وجود میں لے آیا ہے۔اس غزل کا اثر ہماری پوری شعری روایت پر چھایا ہوا ہے۔ولی کے فوراً بعد اس غزل کی بازگشت شاہ آبرو کے ہاں ملتی ہے:

لگا ہے آبرو مجکوں ولی کا خوب یہ مصرع
"سوال آہستہ آہستہ جواب آہستہ آہستہ"

کلاسیکی شعرا سے آگے سفر کریں تو اس مصرع کی بازگشت جدید دور کے ممتاز شاعر فیض کی نظم "ایک منظر" میں بھی سنائی دیتی ہے۔

ولی کی غزلوں میں جو آوازیں سنائی دیتی ہیں ان میں ایک آواز اس کی خود کلامی کی بھی ہے۔اس مقام پر وہ ذات کی گہرائیوں میں اتر کر اپنے آپ سے مکالمہ شروع کرتا ہے۔ولی کا یہ مکالمہ اس کے اسلوب کی طرح سبک، ملائم اور کومل سروں سے مرتب ہوتا ہے۔اس میں ولی کے مزاج کی پرسکون لے کاری سنائی دیتی ہے۔خود کلامی تو ذات میں اترنے کا عمل ہے اور یہ عمل اس وقت شروع ہوتا ہے جب انسان اپنے اندر سے ابھر کر ذات سے مکالمہ شروع کرنے لگتا ہے۔یہ اندر ہی اندر چلنے، گم ہونے اور پھر خود کو دریافت کرنے کا عمل ہے۔اس عمل میں مختلف مراحل آتے ہیں، ہر مرحلہ ایک نیا خیال، نیا تصور اور نیا سوال لے کر آتا ہے۔اس میں ہلکے پھلکے خدشات کی ایک رو بھی چلتی ہے۔وہ اپنی ذات سے کچھ خائف بھی نظر آتا ہے اور کچھ کچھ خیالات کی نشاطیہ رو سے مسرور و شادماں بھی ہوتا ہے۔وہ بہت سی انجان، نامعلوم کیفیتوں میں گھرا ہوا بھی ملتا ہے۔ہم یہاں جو اشعار پیش کر رہے ہیں وہ ولی کی غزل میں خود کلامی کی اسی رو کی مختلف شکلوں کو ہمارے سامنے لاتے ہیں، ان دو غزلوں کی ردیف ہے "کیا ہووے" اور "کیا ہووے" میں سوال اور امکان کی ایک دنیا ہے اور بہجت و انبساط کی ایک شکل بھی۔ بہر حال "کیا ہووے" میں بہت سی ان کہی باتیں ہیں۔وہ کوئی بھی بات مکمل نہیں کرتا، ہر بات میں تشنگی کا ایک پہلو چھوڑ جاتا ہے اور یہی اس غزل کی خود کلامی کا خاص رنگ ہے:

اگر موہن کرم سوں مجھ طرف آوے تو کیا ہووے
ادا سوں اس قدِ نازک کوں دکھلاوے تو کیا ہووے
مجھے اس شوخ کے ملنے کا دائم شوق ہے دل میں
اگر یک بار مجھ سے آکے مل جاوے تو کیا ہووے

ولؔی کہتا ہے اس موہن سوں پر ایک بات پردے میں
اگر میرے سخن کے مغز کوں پاوے تو کیا ہووے

اگر مجھ کن، تو اے رشک چمن ہووے تو کیا ہووے
نگہ میری کا تیرا مکھ وطن ہووے تو کیا ہووے
تری باتاں کے سننے کا ہمیشہ شوق ہے دل میں
اگر یک دم تو مجھ سوں ہم سخن ہووے تو کیا ہووے
اگر غنچہ نمن یک رات اس ہستی کے گلشن میں
ولؔی مجھ بر میں وہ گل پیرہن ہووے تو کیا ہووے

ولؔی کے ہاں تخاطب کی ایک دوسری آواز بھی ہے جس میں وہ اپنے محبوب سے مخاطب ہو رہا ہے۔ کلیات ولؔی کے اوراق پر اس آواز کی ہلکی سی گونج بھی برابر سنائی دیتی رہتی ہے، یہاں اس تخاطب کے انداز میں بھی ولؔی کا سبک، پرسکون اور خوش نوا اسلوب ہے۔ محبوب کو پاس بلانے میں جذبے کی ایک لے کاری موجود ہے اور راز و نیاز کی کیفیت بھی---:

اے رشکِ ماہتاب تو دل کے صحن میں آ
فرصت نہیں ہے دن کو اگر تو رین میں آ

اے گل غدار غنچہ دہن ٹک چمن میں آ
گل سر پہ رکھ کے شمع نمن انجمن میں آ

سجن ٹک نازسوں مجھ پاس آ آہستہ آہستہ
چھپی باتیں اپس دل کو سنا آہستہ آہستہ

ولؔی کی شاعری فکر و فلسفہ کی جگہ حواس، محسوسات اور جذبات کی شاعری ہے۔ اس شاعری کے منظر نامہ میں فطرت کا کردار بہت اہم ہے۔ زمین، آسمان، چاند، سورج، پھول، رنگ، باغ، میدان، پہاڑ اور خوش بو کے مظاہر چاروں طرف بکھرے نظر آتے ہیں۔ ولؔی ان مظاہر کا ان تھک تماشائی ہے:

آج سر سبز کوہ وہ صحرا ہے　　　　ہر طرف سیر ہے تماشا ہے

آج ہر گل نور کی فانوس ہے　　کوہ و صحرا صورتِ طاؤس ہے

آج گل گشتِ چمن کا وقت ہے اے نوبہار
بادۂ گل رنگ سوں ہر جامِ گل لبریز ہے

نکل اے دلربا گھر سوں کہ وقت بے حجابی ہے
چمن میں چل بہارِ نسترن ہے ماہتابی ہے

جب سے نو خط گل رو، جلوہ گر ہے گلشن میں
سبزہ کہربائی ہے، رنگِ گل خزانی ہے

ڈاکٹر سید محمد عبداللہ کا یہ کہنا بجا ہے کہ ولی کی شاعری میں فلسفہ و فکر کا عنصر بے حد کم زور ہے۔[۲] سوال یہ ہے کہ ایسا کیوں ہے؟ اس کی وجہ دکنی شعری روایت سے ولی کی بنیادی وابستگی ہے اور یہ روایت فکری عنصر سے خالی تھی۔ دکنی شاعری کی بڑی روایت سراپا نگاری کی تھی۔ سراپا نگاری کے فن نے ولی کو بالآخر بت پرست بنا دیا۔ یہ بھی روایت کا اثر تھا۔ اس روایت کا بڑا بت پرست محمد قلی قطب شاہ تھا۔ بتوں کے عشق کی اسی روایت نے ولی کو سدا مسحور کیے رکھا۔ اس رجحان سے عمر بھر مسحور رہنے کے سبب وہ صرف باہر کی دنیا کو دیکھتا رہا۔ بصری دنیا سے بصیرت کی دنیا کی طرف سفر نہ کر سکا۔

ڈاکٹر وزیر آغا نے ولی کو پر 'بت پرست'[۱] کہا ہے مگر وہ صرف بت پرست، ہی نہیں 'بت تراش' بھی تھا۔ ایک بت پرست کے طور پر وہ اپنے محبوب کی اداؤں کی پرستش کرتا رہا۔ مگر اس بت پرستی سے پہلے بھی ایک منزل ہے اور وہ ہے بت تراشی کی منزل — بت تراشی کا یہ مرحلہ بلاشبہ کٹھن ہوگا۔ مگر یہ بھی یاد رہے کہ جس طرح ایک بت تراش طویل مدت تک پتھر کو تراشتا رہتا ہے اور پھر کہیں جا کر پتھر کے سینے سے ایک بت برآمد ہوتا ہے۔ یہی صورت ولی کے ساتھ پیش آئی۔ وہ بھی ایک مدت تک اپنے بت کی تراش خراش کے کام میں لگا رہا۔ فرق یہ تھا کہ اس کا بت پتھر سے نہیں لفظوں سے تیار ہو رہا تھا۔ وہ وقفے وقفے کے ساتھ اس کے منہ، ناک، لب، گیسو، سینہ اور رخسار سازی میں مصروف رہا۔ اس نے ہزار شیوؤں سے اس بت کو تراشا اور سینکڑوں زاویوں سے اسے دیکھا، تب کہیں جا کر اس کی بت تراشی کا کام مکمل ہوا۔ سراپا نگاری کے اس عمل میں حسن سے جو سرور و انبساط حاصل ہوتا ہے وہ ولی کی شاعری کا لازوال تجربہ بن جاتا ہے۔

اس مقام پر غور طلب بات یہ ہے کہ وہ بت تراشی کرتے کرتے جس بت کو شکل دینے میں کام یاب ہوا وہ

شمالی ہند کا بت تھا۔ جو کبھی ستم گر تھا اور کبھی مہربان۔ اس کے خدوخال شمالی ہند کے محبوب جیسے تھے:

کیا مدہوش مجھ دل کو انیندی نین ساقی نے
عجب رکھتا ہے کیفیت زمانہ نیم خوابی کا

جیوں نسیم اب لگ سبک روحی مجھے حاصل نہیں
کس طرح اس غنچۂ بند قبا کو وا کروں

بخشا ہے تری نین نے کیفیتِ مستی
تجھ مکھ نے خبردار کیا بے خبری کوں

ایسے نصیب میرے کہاں ہیں ولی کہ آج
اس گل بدن کوں اپنے گلے ہار کر رکھوں

یک جام میں دو جگ کو کرے مست و بے خبر
تیری نین کا عکس پڑے گر شراب میں

جو ہے ترے بدن میں رنگ و خوبی
کہاں یہ رنگ، یہ خوبی کلی میں

کیفیتِ بہارِ ادا تب سوں ہے
وہ مستِ ناز جب ستی مستِ شراب ہے

دیکھنے کوں سیر نہیں ہوتا ولی
مدعا اس کا کنار و بوس ہے

مگر ہندوستان کے جنوب میں پیدا ہونے کی وجہ سے ولی سانولے رنگ سے بھی مسحور رہا۔ چنانچہ اس کی غزل میں جنوب کا بت بھی موجود ہے۔ دراصل وہ شمال اور جنوب کے دوراہے پر کھڑا تھا اور حسن کے یہ دونوں روپ اس کے قلب و نظر کی رونق بن رہے تھے۔ ہندوستان کی مقامی روایت سے بننے والا آخری بت ولی ہی نے

تراشا تھا۔ شمالی ہند کی شعری روایت کے غلبہ سے یہ بت ایسا مغلوب ہوا کہ دوبارہ اپنے خد و خال نہ دکھا سکا:

مت غصے کے شعلے سوں جلتے کوں جلاتی جا
ٹک مہر کے پانی سوں تو آگ بجھاتی جا
اس رین اندھاری میں مت بھول پڑوں تس سوں
ٹک پاؤں کے جھانجھر کی جھنکار سناتی جا
تجھ مکھ کی پرستش میں گئی عمر مری ساری
اے بت کی بجن ہاری ٹک اس کو پچھاتی جا
تجھ نیہ میں دل جل جل جوگی کی لیا صورت
یک بار اسے موہن چھاتی سوں لگاتی جا

چلنے منیں اے چنچل ہاتی کوں لجاوے توں
بے تاب کرے جگ کوں جب ناز سے آوے توں
یک بارگی ہو ظاہر بے تابئ مشتاقاں
جس وقت کہ غمزے سوں چھاتی کوں چھپاوے توں
لوئ فلک مکھ میں انگشت تحیر لے
جب پاؤں نزاکت سے مجلس میں نچاوے توں

مختلف نقادوں نے ولی کو اپنے اپنے زاویۂ نگاہ سے دیکھنے کی کوشش کی ہے۔ ڈاکٹر سید عبداللہ اس کے شعری رجحانات کا جائزہ لیتے ہوئے ان رجحانات کو تنزیہی اور تجریدی کہتے ہیں[۱۲] ولی کے عشق یا حسن کے تصور کو تنزیہی قرار دینے کے پیچھے شائد یہ پس منظر تھا کہ ولی کی شخصیت کے گرد صوفیانہ حصار کھنچا ہوا تھا اگر ولی کے تصورِ حسن کی کیفیات کو غیر مجرد کہا جائے تو ان کو مجازی عشق قرار دیا جا سکتا ہے اور اس طرح سے ان کے گرد کھنچا ہوا صوفیانہ حصار مخدوش ہونے لگتا ہے، لہٰذا ڈاکٹر سید عبداللہ نے ولی کے تصور حسن کو تنزیہی قرار دیا ہے اور اسے پناہ دلوا دی ہے۔ مگر مشکل یہ ہے کہ ولی حسن کی زندہ کیفیات اور حسیات کا شاعر ہے۔ اردو میں ایسے شاعر کم ہی ملتے ہیں کہ جن میں ولی سے بڑھ کر حسن کی جسمانی کیفیات و حسیات کے اشعار ملتے ہوں۔ اگر یہ کہا جائے کہ ولی کے ہاں بادہ نوشی کا ذکر بھی عام شاعری کی طرح روایتی ہے تو کیسا رہے گا؟ مگر ہم جب ولی کی غزل میں "مےِ پر تگال" کے نشے اور ذائقے کی لذات سے آشنا ہوتے ہیں تو چونک جاتے ہیں۔ اس کے تمام شعروں کو تو روایتی کہہ لیں گے مگر "مے پر تگال" کے ذائقے کہاں لے جائیں گے۔ یاد کیجیے قدرت اللہ شوق نے ولی کے بارے میں کہا تھا کہ "مزاج آزادانہ اور مشرب رندانہ" رکھتا تھا۔[۱۳]

تری انکھیاں دسیں مجھ یوں سیہ مست
پیا گویا شرابِ پرتگالی

جو کیفیت سیہ مستی کی تجھ انکھیاں میں ہے ظالم
نہیں وو رنگ وو مستی شرابِ پرتگالی میں

ولی تجھ شعر کوں سنتے ہوئے ہیں مست اہلِ دل
اثر ہے شعر میں تیرے شرابِ پرتگالی کا

اردو کے وہ نقاد جو ولی کے کلام کی صوفیانہ تعبیر کرنے پر اصرار کرتے ہیں وہ تصوف کا لباس تیار کرتے ہیں۔ اور صوفیانہ اصطلاحات، خیالات و تصورات کا ایک جامۂ صوف تیار کر کے اسے پہنا دیتے ہیں۔ وہ یہ بات بھول جاتے ہیں کہ اس جامہ صوف کے اندر ایک باجمال شاہدِ حسن ہے۔

ولی کی شاعری میں عرفان کی تلاش بھی تقریباً بے سود ہے۔ اس کے تخلص اور صوفیانہ پس منظر سے دھوکہ ہو سکتا ہے۔ مگر حقیقت یہ ہے کہ اس کے ہاں ذات کا وہ عرفان نہیں ہے جسے اہلِ دل کے عرفان سے تعبیر کیا جاتا ہے۔

ولی کے ساتھ ظلم یہ ہے کہ اس کے خاندانی پس منظر کی روشنی میں اسے عشق حقیقی کی اصطلاحوں میں مقید کیے جانے کی روایت موجود رہی ہے۔ جیسے بہ قول نورالحسن ہاشمی، ولی کا عشق محض مجازی عشق ہے اور یہ عشق حقیقی کے سفر کی پہلی منزل ہے۔[۲۱] وہ سمجھتے ہیں کہ ولی کی ساری شاعری وحدت الوجودی اثرات سے مملو ہے اور حسن کے سارے مظہر محض مجازی ہیں اس کا مطلب یہ ہے کہ ولی صرف صوفی شاعر ہے۔ نورالحسن ہاشمی کے نقطۂ نظر سے یہ لگتا ہے کہ وہ ولی کو محض شاہدِ حسن سمجھنے پر قناعت کرتے ہیں اور شاہد کا کام محض مشاہدۂ حسن ہے قلب کی کیفیات کا اظہار نہیں کیا۔ کیا یہ ولی کو محدود کر دینے کی کوشش نہیں؟ کیا بہتر نہیں کہ ہم یہ سمجھیں کہ وہ ایک شاعر تھا، عاشق مزاج تھا اور تہذیبی روایت کے طور پر تصوف کا پیرو تھا اور حسن کی کیفیات اس کے لیے محض مجرد نہیں تھیں۔

بہتر یہ ہے کہ ہم اسے بطور صوفی کے نہیں بطور شاعر کے سمجھنے کی کوشش کریں، جس کا سینہ حسن و عشق، مظاہرِ کائنات اور دھرتی کی محبت سے بھرا ہوا ہے اور وہ نہایت صاحبِ ذوق انسان معلوم ہوتا ہے۔ اس کے ہاں بلند جمالیاتی احساسات ہیں۔

وحدت الوجودی صوفیا کے بارے میں ہم یہ جانتے ہیں کہ وہ حیات و کائنات کے وسیع مظاہر کا تجربہ کرتے ہیں اور پھر اکثر ان کی توجہ کا مرکز ان کا کوئی مرغوب مظہر بن جاتا ہے اور اسی مظہر کے حوالے سے وہ ذاتِ حقیقی کا ادراک کر کے صوفیانہ عرفان کی دولت سے غنی ہو جاتے ہیں۔۔ ولی کی شاعری کو اس پہلو سے بھی پرکھنا چاہیے اور

اس بات کا جائزہ لینا چاہیے کہ کیا وہ حسن کی تاب ناکیوں سے کوئی صوفیانہ عرفان حاصل کرتا ہے اور نتیجتاً اس عرفان کی دولت کا اظہار بھی کرتا ہے یا نہیں؟ یا پھر حسن اس کے لیے محض ایک شعری اور جمالیاتی تجربہ بن جاتا ہے۔ اس مسئلہ کو اگر غور سے دیکھا جائے تو یہ بات واضح ہو جائے گی کہ ولی کے ہاں اس صوفیانہ عرفان اور وجدان کی کمی ہے کہ جس سے صوفیا کی جماعت کو وحدت الوجودی تجربہ حاصل ہوتا ہے۔

یہاں پھر ایک سوال پیدا ہوتا ہے کہ کیا ولی کے ہاں صوفیانہ اظہار بالکل نہیں ہے۔ اگر یہ اظہار موجود ہے تو یہ کس سطح پر ہے اور اس کا شاعر کی ذات سے کیا تعلق ہے -- اور شاعر کی ذات کس حد تک اس اظہار میں حرکت کناں نظر آتی ہے؟

اس سوال کا سیدھا سادا جواب یہ ہے کہ ولی کے ہاں صوفیانہ اظہار ایک سطح تک موجود ہے جس کی کئی مثالیں نورالحسن ہاشمی کے مختصر کتابچے "ولی" میں دیکھی جا سکتی ہیں یا خود کلیات ولی کا مطالعہ اس اظہار کے نمونے پیش کر سکتا ہے۔ مگر مشکل یہ ہے کہ ولی کے صوفیانہ پس منظر کے باوجود ان میں عرفان کی گہرائی نہیں ہے اور شاعر کی ذات کماحقہ طور پر اس اظہار میں متحرک نہیں ملتی۔ اس اظہار میں ولی کے تخلیقی تجربے میں اندرونی آنچ، حرارت اور حساسیت بھی نہیں ملتی، صاف طور سے معلوم ہوتا ہے کہ یہ ایک روایتی طرزِ اظہار ہے۔ یہ صوفیانہ اظہار شعری روایت کے طور پر ہے اور شاعر نے اپنے عہد کی تہذیبی روایت کے مطابق اس طرزِ شاعری کو اختیار کیا ہے۔ وہ جو کہا جاتا تھا کہ "تصوف برائے شعر گفتن خوب است" ولی کے ہاں بھی اسی قسم کا ماجرا ہے۔ وہ انسانی حسن و جمال کو دیکھ کر، فطری طور پر عام انسانوں کی طرح اپنا انبساط ظاہر کرتا ہے۔ یہ حسن اسے مسرت و سرشاری کی کیفیات سے نوازتا ہے۔ ولی اس دنیاوی حسن کا شاہد نظر آتا ہے وہ اس حسن کے ماورا کسی اور بڑی حقیقت کا مشاہدہ کرتا ہوا نظر نہیں آتا۔ اس کا فکر حسن کی سرشاریوں سے بلند ہو کر کسی مابعدالطبیعیاتی سمت کی طرف بڑھتا ہوا نہیں ملتا اور اگر کسی مقام پر ہم کسی ایسی کیفیت سے متصادم بھی ہیں تو یہ محض روایتی ہے۔ اس کی کلیات میں اسی نوعیت کے روایتی تجربات کی تعداد بھی محدود حد تک ہی ہے۔ اور جہاں تک اس کے ہاں دنیاوی حسن و جمال کا تعلق ہے تو ڈاکٹر محمد صادق کے قول کے اس کی کلیات کا تین چوتھائی حصہ اس سے بھرا پڑا ہے۔[۱۵]

ہر عہد اپنی ذات میں کچھ ایسی خصوصیات رکھتا ہے جو صرف اسی عہد کے تخلیقی باطن کی دریافت ہوتی ہے۔ جس میں اس عہد کے شعری، لسانی اور تہذیبی تجربے کا ادراک موجود ہوتا ہے۔ اس عہد کا بڑا اور نمائندہ شاعر وہی ہو سکتا ہے جس کے ہاں اس عہد کے تخلیقی باطن کا شعور سب سے زرخیز ہوتا ہے۔ ایسا شاعر بہ خوبی طور پر جانتا ہے کہ اس کا عہد ادبی روایت کی کن سمتوں میں آگے بڑھ سکتا ہے اور روایت میں کس حد تک توسیع کے امکانات موجود ہیں۔ اس حوالے سے جب ہم ولی کا جائزہ لیتے ہیں تو معلوم ہوتا ہے کہ اپنے عہد میں ولی ہی وہ واحد شاعر تھا جو اس عہد کے تخلیقی باطن کا وسیع تر شعور رکھتا تھا۔ اور ولی کہ ایک روایت ساز شاعر تھا اپنے طور پر خود ایک بڑی روایت بن گیا، ولی وہ شاعر تھا کہ جس نے مغلوں کے زوال سے کچھ پہلے اردو غزل کو ایک نئی کلیت عطا کی تھی۔ ولی سے پہلے دکنی دور میں مقامی مزاج، روایت اور شعور کے حوالے سے غزل کا تناظر محدود تھا۔ اگر میں یہاں شمس قیس

رازی کے اس قول کا حوالہ دوں کہ غزل کے معنی عورتوں سے باتیں کرنا ہے تو اس کا انطباق دکنی غزل پر ہو سکتا ہے مگر وہ جو کہا گیا ہے کہ غزل کا ایک اور مفہوم وہ بھی ہے کہ جس میں زخمی ہرنی کی دردناک آواز کا ذکر کیا گیا ہے، دکنی غزل اس درد اور سوز کے تجربے سے دور تھی اسی لیے ہم نے کہا کہ دکن میں غزل کلیت کے ساتھ موجود نہ تھی۔

ولیؔ کے عہد کے بعد سے اردو غزل اپنی کلیت کی تلاش کرتی ہے اور اس تلاش کا حاصل سراجؔ اورنگ آبادی میں نظر آتا ہے، جو تحیر، عشق اور جنون کے ایک ایسے تجربے کی بنیاد رکھتا ہے کہ جس کا وجود، اردو غزل میں موجود نہیں تھا، ولیؔ کے بعد سراجؔ اورنگ آبادی ہی اس روایت کا بڑا شاعر تھا۔

ولیؔ وہ شاعر ہے جو شمالی ہند اور دکن کے دوراہے پر کھڑا ہے۔ شمالی ہند کی فارسی روایت اسے چکا چوند کر رہی ہے۔ اور دکن کی مقامی عشقیہ روایت اسے اپنی طرف کھینچ رہی ہے۔ وہ شمال کی فارسی روایت کی شعری تابناکیوں سے اثر پذیر ہوتا رہا مگر اس کا مقامی شعور مغلوب نہ ہو سکا۔ جنوب کی شعری روایت کے آخری بڑے شاعر نے مقامی شاعری کے حسن کو اپنی غزل میں اس طور پر مرتعش کیا کہ اس کی جلوہ افروزی آج بھی اس کی غزل میں موجود ہے۔ ولیؔ دکن کے لوک حسن، لوک عشق اور لوک کرداروں کا آخری شاعر بھی تھا۔ شمال کے تہذیبی اور ادبی غلبہ کے ساتھ یہ روایت غزل سے معدوم ہو جاتی ہے اور ولیؔ کے بعد غزل زمینی تجربے اور طرزِ احساس سے ہمیشہ کے لیے محروم ہو جاتی ہے۔

حوالے

۱- ابراہیم زبیری، بساتین السلاطین، بہ حوالہ فیضان دانش، کلام ولیؔ کا فنی اور لسانی جائزہ (غیر مطبوعہ تحقیقی مقالہ برائے پی ایچ۔ڈی ۱۹۷۳ء، پنجاب یونیورسٹی لائبریری، لاہور)

۲- ڈاکٹر محمد صادق، "ولیؔ"، تاریخ ادبیات مسلمانان پاک و ہند ڈاکٹر وحید قریشی، مرتب: (لاہور: پنجاب یونیورسٹی، ۱۹۷۱ء) اردو ادب ۱: ۵۲۸

۳- عبدالستار صدیقی، "ولیؔ کی زبان"، کلیاتِ ولیؔ نورالحسن ہاشمی، مرتب: (لاہور: الوقار، ۱۹۹۶ء) ۶۲

۴- ولیؔ کا سن وفات متعین کرنے میں بنیادی کردار اس قطعۂ تاریخ کا ہے جو جامع مسجد بمبئی کے کتب خانہ سے مولوی عبدالحق کو دستیاب ہوا تھا۔ یہ قطعہ دیوان ہے۔ ولیؔ کے ایک نسخے میں درج ہے جس کا سن کتاب ۵۲-۱۱۵۱ھ قطعہ درج ذیل ہے:

مطلع دیوانِ عشق سیدِ اربابِ دل — والیِ ملکِ سخن صاحب عرفاں ولیؔ

سالِ وفاتش خرد از سرِ ایہام گفت — یار پناہ ولیؔ ساقی کوثر ولیؔ

قطعہ تاریخ سے سال وفات ۱۷۰۷ء/۱۱۱۹ھ نکلتا ہے۔

اس قطعہ کے شاعر محمد حسن مفتی تھے۔ جس کا ثبوت شاہ وجیہہ الدین علوی گجراتی کے سلسلے کے بزرگ سید حسینی پیر علوی کی خاندانی بیاض میں ملتا تھا (تذکرۃ الوجیہہ ص ۲۰۰)

ڈاکٹر جمیل جالبی، مولوی عبدالحق کی تحقیق کو قبول نہیں کرتے، ان کا کہنا یہ ہے کہ ۱۷۰۷ء-۱۱۱۹ھ کے بعد بھی ولی کے زندہ رہنے کا ثبوت ملتا ہے۔ ان کے فراہم کردہ شواہد کے مطابق ولی کا سال وفات ۱۱۳۲ھ / ۱۷۲۰ء کے بعد اور ۱۱۳۸ھ / ۱۷۲۵ء سے پہلے متعین ہوتا ہے۔ (تاریخ ادب اردو، جلد اول، ص ۵۳۸)
مزید وضاحت کے لیے دیکھیے: ولی گجراتی، مضامین اختر میاں جوناگڑھی، دکنی ادب کی تاریخ، ولی اورنگ آبادی، کلیات ولی مرتبہ نورالحسن ہاشمی تذکرہ الوجیہہ اور تاریخ ادب اردو۔ ۱۷۰۰ء تک جلد چہارم میں ڈاکٹر سیدہ جعفر کا مقالہ "ولی"۔

۵۔ ظہیرالدین مدنی، ولی گجراتی (بمبئی: انجمن اسلام ریسرچ انسٹی ٹیوٹ ۱۹۷۴ء) ۷۰
۶۔ میر، نکات الشعرا عبادت بریلوی، مرتب: (لاہور: ادارہ ادب و تنقید، ۱۹۸۰ء)
۷۔ قدرت اللہ شوق، طبقات الشعرا نثار احمد فاروقی، مرتب: (لاہور: مجلس ترقی ادب، ۱۹۶۸) ۶-۵
۸۔ ڈاکٹر محمد صادق، "ولی" تاریخ ادبیات مسلمانان پاک و ہند (لاہور: شعبہ تاریخ ادبیات پنجاب یونیورسٹی، ۱۹۷۱) اردو ادب، جلد اول، ۵۳۲
۹۔ شمس الرحمن فاروقی، شعر شور انگیز (دلی: ترقی اردو بیورو، ۱۹۹۴) جلد سوم : ۹۲
۱۰۔ ڈاکٹر سید عبداللہ، ولی سے اقبال تک (لاہور: سنگ میل پبلی کیشنز، ۱۹۹۵ء) ۱۲
۱۱۔ ڈاکٹر وزیر آغا، "ولی کی غزل" ولی — تحقیقی و تنقیدی مطالعہ محمد خاں اشرف، مرتب: (لاہور: مکتبہ میری لائبریری، ۱۹۶۵ء) ۶۷
۱۲۔ ڈاکٹر عبداللہ، ولی سے...... ۱۸
۱۳۔ شوق، طبقات، ۵
۱۴۔ ڈاکٹر نورالحسن ہاشمی، ولی (دلی: ساہتیہ اکادمی، ۱۹۹۰ء) ۲۱-۱۹
۱۵۔ ڈاکٹر محمد صادق "ولی"، تاریخ ادبیات، جلد اول، ۵۴۷

سراج اورنگ آبادی (م ۱۷۶۷ء) دکنی روایت کا آخری بڑا شاعر

ولی کی حیثیت سترھویں صدی میں اس تناور درخت کی سی ہے کہ جس کے سائے میں کسی پیڑ پودے کے پھلنے پھولنے کے امکان کم کم ہی نظر آتے ہیں۔ ولی دکنی روایت کو جس مقام تک لے آیا تھا اس سے آگے اب کوئی نیا شعری تجربہ بہت دشوار معلوم ہوتا تھا۔ دکنی ادب کی تاریخ میں ولی کی شاعری کو پڑھتے ہوئے یہ معلوم ہوتا ہے کہ ولی پر دکنی روایت کی تکمیل ہوگئی ہے اور اب اس کے بعد کسی بڑے شاعر کا پیدا ہونا بہ ظاہر ممکن نہیں۔ سترھویں صدی کے آخر میں جب اورنگ آباد کے نوجوان شاعر سراج نے اپنا شعری سفر شروع کیا تو اسے ادبی افق پر ہر طرف ولی ہی چھایا ہوا نظر آرہا تھا۔ اس کے لیے سب سے بڑا مسئلہ یہ تھا کہ ولی کی موجودگی میں وہ اپنے انفرادی رنگ کی تشکیل کیوں کر کرسکے گا۔ اور اپنے آپ کو ولی کے نہایت غالب اور قوی اثرات سے کس طرح محفوظ رکھ سکے گا۔ چنانچہ سراج نے جو شاعری کی اس پر ولی کے اثرات بھی ہیں اور اس کی انفرادی صلاحیت بھی موجود ہے۔

سراج ادبی تاریخ کے اس مقام پر کھڑا نظر آتا ہے جہاں دکنی روایت کے دھارے میں شمال کی فارسی روایت کا دھارا مل رہا ہے۔ درحقیقت سراج ان دونوں روایتوں کا سنگم نظر آتا ہے۔ اورنگ آباد کی مغلیہ روایت میں پروان چڑھنے والا شاعر اپنے مقامی وجود میں تیزی کے ساتھ شمال کے اثرات کو جذب کررہا تھا۔ اور یہ ان ہی اثرات کا نتیجہ تھا کہ سراج کی شاعری دکنی شعری روایت میں توسیع کرتی ہے اور اس توسیعی عمل سے سراج ایک امتزاجی رنگِ سخن کو تخلیق کرنے میں کامیاب ہوجاتا ہے۔ چنانچہ سراج کی شاعری پرانے دکنی مزاج کا اظہار کرتے ہوئے بھی شمالی ہند کے شعری مزاج کے قریب تر نظر آتی ہے۔ اس جگہ ولی اور سراج کے درمیان کچھ فرق بھی پیدا ہوجاتا ہے۔ ولی کے ہاں فارسی روایت کے غلبہ کے باوجود دکن کے مقامی رنگ بہت نمایاں رہتے ہیں۔ اس کی شاعری واضح طور دکنی مزاج کی مظہر معلوم ہوتی ہے۔ سراج کی شاعری میں دکنی ثقافت کی بوباس ولی کے مقابلہ میں ماند پڑجاتی ہے۔ مقامی رنگ تیزی سے غائب ہوتا ہوا نظر آتا ہے۔ تاریخ کے طویل عمل سے جو نتائج برآمد ہوئے تھے سراج کی شاعری اس کا ایک نمونہ ہے۔ سراج نے ابتدائے شعور سے دکنی روایت کو پس پا ہوتے دیکھا تھا۔ اس حوالے سے سراج کی شاعری کو دکنی روایت کی پس پائی کا ایک نمونہ بھی کہا جاسکتا ہے۔

سراج کی شاعری میں جو چیز ہمیں نمایاں طور پر نظر آتی ہے وہ ولی کی روایت ہے۔ خاص طور پر محبوب کے

اوصاف بیان کرنے میں وہ ولؔی کا مقلد معلوم ہوتا ہے۔ محبوب اور محبوب سے وابستہ جو جمالیاتی رنگ ولؔی کی شاعری میں ملتے ہیں وہ اتنے گہرے اور موثر تھے کہ ولؔی کے بعد کی نسل ان سے متاثر ہوئے بغیر آگے نہ بڑھ سکتی تھی۔ یہ رنگ دکنی روایت کی وراثت بن چکے تھے، سراؔج اور اس کے عہد کے شاعر بھی ان جمالیاتی رنگوں سے متاثر رہے۔ ان کے ادبی حافظہ سے یہ رنگ بار بار مرتعش ہوتے ہوئے ملتے ہیں۔ سراؔج کے اشعار میں ولؔی کا ادبی سایہ برابر محسوس ہوتا ہے۔ یہ غزل دیکھیے جس کے عقب میں ولؔی کی آواز صاف طور پر سنائی دے رہی ہے:

خانۂ زیں میں جب سوار ہوا — صید دل خود بخود شکار ہوا
جس کوں ہے آرزوئے دامنِ یار — غم کی آتش میں جل غبار ہوا
دامِ زلفِ ستمگرِ صیاد — عاشقوں کے گلے کا ہار ہوا
لذتِ ہجر گلبدن ہے جسے — رگِ گل اس کے دل میں خار ہوا
دیکھ کر حسنِ گل فریب ترا — عندلیبِ چمن نثار ہوا
اس کوں ہے نوکِ خار تارِ کفن — جو شہیدِ نگاہِ یار ہوا
دل کوں لازم ہے مرہمِ دیدار — زخمیِ تیغِ انتظار ہوا
سیر ہے ہم کوں باغ حسرت کا — داغِ دل رشکِ لالہ زار ہوا

کیوں نہ جل جاوے گھر خرد کا سراؔج
عشق و دل پنبہ وشرار ہوا

''کلیاتِ سراؔج'' کا جائزہ لیں تو ایسے اشعار کثرت سے مل سکتے ہیں جن میں ولؔی کے رنگ، اسلوب، لب و لہجے اور طرزِ احساس کی شکلیں موجود ہیں۔ ''کلیاتِ سراج' کے اوراق پر ولؔی ایک گھنے سائے کی طرح سے موجود ملتا ہے:

اے شوخ جب سوں دیکھا تیرا وو قدِ موزوں
گلزار میں ہوا ہے ہر سرو، بید مجنوں

حیران و منتظر ہے گلزار میں ہمیشہ
نرگس نے جب سیں دیکھی تیری وو چشمِ مے گوں

تجھ زلفِ عنبریں نے اور لالِ لب نے تیرے
لشکر پہ دین و دل کے مارے ہیں مل کے شب خوں

دیکھنا تجھ رخ کا اے سرمایۂ عمرِ ابد
تشنۂ دیدار کوں آبِ بقا میں کم نہیں

قمریِ دل پہ نگاہِ لطف میں یک بار دیکھ
اے گلستان ادا کے خوش ادا شمشاد سن

جب سیں وہ مخمور چشم نیم خواب آتا نہیں
مجلسِ عشاق میں جامِ شراب آتا نہیں

ولی کے دور تک دکنی شاعری کے اوراق پر مسرت و شادمانی، شگفتگی اور کیف و طرب کا منظر نامہ دیکھا جاسکتا ہے۔ دکنی شاعری کی یہ روایت جو بہمنی دور میں قائم ہوئی تھی اور جس کے ابتدائی نقوش مشتاق، لطفی اور فیروز کے ہاں پائے جاتے ہیں۔ عہدِ ولی تک یہ روایت مستحکم رہتی ہے۔ اس کا رنگ اسی طرح سے خارجیت کی طرف مائل رہتا ہے۔ مگر ولی کے بعد سراج کی شاعری میں دکنی ادب کا نشاطیہ رویہ تبدیل ہونے لگتا ہے اور ہم سراج کے ہاں ایک حزنیہ اور اداس لے سننے لگتے ہیں جس کے سرچشمے اس کے جذبِ دروں میں تھے۔ سراج کے ساتھ ہی شعری منظر نامہ بدلتا ہے اور صدیوں کے بعد دکنی شاعری داخلیت کی ایک نئی دنیا کا تجربہ کرتی ہے۔

بارہ برس کی عمر سے گھربار چھوڑ کر صحرا نوردی اور دشت پیمائی شروع کردینے والے شاعر کے قلب و نظر میں جنون، وحشت اور دشت نوردی کے منظر نظر آنے لگتے ہیں۔ شاہ برہان الدین غریب کا مزار ان ایام میں اس کی روحانی پناہ گاہ تھی جہاں پہنچ کر اُسے سکون نصیب ہوتا تھا۔

سراج کی غزل میں ہجر و فراق کے تجربے کثرت سے ملتے ہیں۔ ان تجربات کے پس منظر میں اس کا ذاتی عشق بھی موجود ہے اور شمالی ہند کی غزل کے اثرات بھی نظر آتے ہیں۔ دکنی غزل کو پڑھتے پڑھتے جب ہم سراج کی غزل پر آکر رُکتے ہیں تو ہمیں محسوس ہوتا ہے کہ دکنی غزل تبدیلیوں سے گزرتے ہوئے اب غم و یاس کی منزلوں میں آگئی ہے۔ جہاں سراج کی غزل ہجر و فراق کے کرب اور اندوہ کو ہمارے سامنے پیش کرتی ہے:

اگن میں ہجر کی جلتا ہوں میں سدا جاناں
زُلالِ وصل سیں یہ آگ آبجھا جاناں

بارشِ آبِ اشک ہے درکار
داغِ ہجراں کے بیج بوتا ہوں

جدائی میں تری اے لالہ رخسار
جگر پر داغ کی گل کاریاں ہیں

ترے بن آج شب کیوں کر کٹے گی
مری آنکھوں میں پلکیں آریاں ہیں

جدائی میں تری اے سرو قامت غم کے داغوں سیں
جگر کے باغ میں لالہ کے تختے لہلہاتے ہیں

ہجر کی شب میں نہیں ہے تاب و طاقت اے سراج
کون سا دن ہے کہ جس میں لالہ و زاری نہیں

ترے فراق میں اے جان، جان جاتا ہے
شتاب کہ نپٹ بے قرار جاتا ہے

برہ دکھ سنگ ہے شیشے پہ دل کے
کسی پر حق نہ دے بارِ جدائی

ہجر میں اس راحتِ جاں کی سراج
زندگی سے جی مرا بے زار ہے

اب وہ اشعار ملاحظہ ہوں جن میں دکن کا نغمۂ غم بلند ہوتا ہے۔ نالہ زاری اور سوز گداز کی کیفیات شمالی ہند کی فارسی غزل کی یاد دلاتی ہیں۔ یہ مقام وہ ہے جہاں سراؔج کی غزل دکنی روایت میں ایک نئے باب کی توسیع کرتی ہے اور دکنی غزل کی سرحدیں شمالی ہند کی غزل سے جاملتی ہیں:

اے سراؔج اس شعلہ رو سیں جا کے بول ہے جگہ میں آتشِ غم شعلہ زن
گھٹا، غم، اشک پانی آہ بجلی برستا ہے عجب برسات تم بن
اشکِ خونیں ہے شفق آج مری آنکھوں میں سانجھ پھولی ہے ترے باج مری آنکھوں میں
سراؔج اس شعلہ رو کے سوزِ غم میں جلا ہے، اہلِ عالم جانتے ہیں
جس طرف کوں اضطرابِ درد میں جاوے سراؔج اس زمیں میں شعلۂ غم پیشوا مجنوں ملے

سراؔج کے ساتھ ہی دکنی شاعری کے افق پر صوفیانہ رنگ بھی نظر آنے لگتے ہیں۔ گولکنڈہ اور بیجاپور کی غزل نے صوفیانہ رنگوں سے اپنا دامن بچائے رکھا تھا۔ اس غزل نے اپنا تعلق انسان اور انسان کے عشق تک محدود رکھا تھا۔ جب کہ سراؔج کے ہاں شمالی ہند کی روایت کی طرح یہ عشق بلند ہو کر عشق حقیقی کی صورت میں ڈھل جاتا ہے۔ اس طرح سے سراؔج نے اپنے تخلیقی عمل میں اپنا ذہنی رشتہ دکن سے زیادہ شمالی ہند کی روایت سے استوار کیا تھا۔ اس نے غزل میں وہی سفر اختیار کیا جس پر شمالی ہند کے شعرا صدیوں سے سفر کر رہے تھے۔ یہ عشق مجازی سے عشقِ حقیقی کا سفر تھا۔ سراؔج اسی رستے کا شاعر تھا۔ سراؔج کے ان شعری تجربوں سے دکنی غزل کی صدیوں پرانی تنہائی ختم ہوتی ہے اور اردو غزل نئی تخلیقی وسعتوں میں سانس لینے لگتی ہے۔

صوفیانہ روایت میں زبردست وجدانی کیفیات اور جذب و مستی کے تجربوں کو بیان کرتی ہوئی یہ غزل صوفیانہ شاعری کی روایت میں لازوال حیثیت رکھتی ہے۔ دکن کی سرزمین نے کئی صدیوں تک صوفیانہ شاعری کا تجربہ نہیں کیا تھا۔ سراؔج کی یہ غزل صدیوں کے ان تجربوں کی کمی کو پورا کرتی ہے:

خبر تحیر عشق سن نہ جنوں رہا نہ پری رہی نہ تو تو رہا نہ تو میں رہا جو رہی سو بے خبری رہی
شہِ بے خودی نے عطا کیا مجھے اب لباس برہنگی نہ خرد کی بخیہ گری رہی نہ جنوں کی پردہ دری رہی
کبھی سمتِ غیب سیں کیا ہوا کہ چمن ظہور کا جل گیا مگر ایک شاخِ نہالِ غم جسے دل کہو سو ہری رہی
نظرِ تغافلِ یار کا گلہ کس زباں سیں بیاں کروں کہ شراب صد قدح آرزو خم دل میں تھی سو بھری رہی
وہ عجب گھڑی تھی میں جس گھڑی لیا درس نسخۂ عشق کا کہ کتاب عقل کی طاق میں جوں دھری تھی تیوں ہی دھری رہی
ترے جوش حیرت حسن کا اثر اس قدر سیں یہاں ہوا کہ نہ آئینہ میں رہی جلا نہ پری کوں جلوہ گری رہی

کیا خاک آتشِ عشق نے دلِ بے نوائے سراؔج کوں
نہ خطر رہا نہ حذر رہا مگر ایک بے خطری رہی

سراؔج کی مثنوی "بوستانِ خیال" بھی اس کی غزل کی طرح اہم سمجھی جاتی ہے۔ یہ مثنوی اس کے ذاتی عشق

کا قصہ ہے۔ صاف ستھری زبان، بحر کی سلاست اور روانی اور وارداتِ قلب کے سچے بیان کے باعث یہ مثنوی پر تاثیر سمجھی جاتی ہے۔ اس مثنوی میں مناظرِ فطرت کے نقشے بھی بہت فطری انداز میں بنائے گئے ہیں۔ سراؔج کو بیانیہ انداز پر بہت قدرت حاصل ہے۔ وہ ہر قسم کے مضامین بہت آسانی سے منظوم کرتا چلا جاتا ہے۔ زبان و بیان کی صفائی کے اعتبار سے "بوستانِ خیال" کو اردو کی اولیں مثنویوں میں شمار کیا جاسکتا ہے۔ اس کے ساتھ ساتھ سراؔج انسانی نفسیات کو سمجھنے میں بڑا ماہر ہے۔ وہ واقعہ نگاری پر بھی یکساں طور پر مہارت رکھتا ہے۔

باب نمبر ۸

تاریخ کا عمل

اٹھارھویں صدی کا ہندوستان

(ا)

اٹھارھویں صدی کے آغاز میں ہندوستان کے سیاسی سٹیج پر ہمیں مختلف علاقوں میں مختلف باغی طاقتیں ملتی ہیں جو آنے والے ایام میں دلی کی مرکزی حکومت سے ٹکرانے کے لیے تیاری میں مصروف ہیں۔ یہ طاقتیں طویل عرصہ کی جدوجہد کے بعد اپنی گروہی پہچان کروانے میں کامیاب ہو چکی ہیں۔ ایک مشترکہ عنصر ان تمام طاقتوں میں یکساں طور پر موجود ہے اور وہ یہ کہ ان طاقتوں کی اصل اساس پیشہ ور کسانوں اور زمینداروں پر مشتمل ہے۔

یہ اٹھارھویں صدی کے ربع سوم کا ذکر ہے جس میں ہندوستان کا سیاسی نقشہ بہت حد تک بدل چکا تھا۔ اب جنوب میں مرہٹے اور شمال میں جاٹ اور سکھ مغل سلطنت کے علاقہ جات پر مسلسل قابض ہو رہے تھے۔ مغل سلطنت کی عدم فعالیت کے سبب ان طاقتوں کو زیر کرنا مشکل ہو گیا تھا اور ہر ٹکراؤ کے بعد ان سے مناسب سمجھوتہ کر لینے ہی میں عافیت سمجھی جاتی تھی۔ درحقیقت اس عہد میں مغلوں کی عسکری توانائی ختم ہو رہی تھی اس لیے ہر تصادم سے گریز، پس پائی اور عافیت کوشی کو دستور کے طور پر اپنا لیا گیا تھا۔

سترھویں صدی کے نصف آخر میں جنوب کی جس قوم نے سب سے پہلے سلطنت دلی کو للکارا وہ مرہٹہ قوم تھی۔ مرہٹے کون تھے؟ ان کے عزائم کیا تھے؟ ان کا کردار کیا تھا؟ اور وہ دلی کے لیے خطرہ کیوں بن گئے تھے۔ ان سب باتوں کو جاننے کے لیے ماضی کی تاریخ کا ایک مختصر سا سفر کیجیے۔

مرہٹوں کی تاریخ کا جائزہ لیتے ہوئے یہ کہنا صحیح ہے کہ انہوں نے جنوبی ہند میں پہلی بار اپنی علیحدہ مملکت کے قیام کے لیے سخت جدوجہد کی تھی۔ ان کی طاقت کسی ایک مقام پر مرتکز نہیں تھی وہ پورے مرہٹواڑہ میں پھیلی ہوئی تھی۔ وہ مغلوں کی طرح آمنے سامنے آکر مقابلہ کرنے سے گریز کرتے تھے۔ ان کی جنگی قابلیت گوریلا کارروائیوں میں تھی۔ اس لیے وہ اپنے تھوڑے سے نقصان کے ساتھ مغلوں کو کافی نقصان پہنچانے کی صلاحیت رکھتے تھے۔ مغلیہ حکومت کے لیے ان کا وجود دکن میں ایک مستقل اور یقینی خطرہ تھا۔ چنانچہ اس طاقت کے خلاف عالمگیر کو دکن میں قیام کر کے تقریباً ربع صدی تک لڑنا پڑا۔ مرہٹوں کے کردار میں مضبوطی اور ارادے میں بھرپور

عزم تھا۔ وہ بدترین موسموں' دشوار جگہوں اور کٹھن حالات میں لڑنے کی پوری پوری قابلیت رکھتے تھے۔ ان کے بارے میں یہ کہنا کہ عالمگیر ان کی طاقت کا اندازہ نہیں لگا سکا تھا' درست نہیں ہے۔ وہ بار بار دیکھ چکا تھا کہ ہر شکست کے بعد وہ اُٹھ کھڑے ہوتے ہیں اور پہلے سے بھی زیادہ عزم سے لڑنے لگتے ہیں۔ مغل سرداران مستقل جنگوں سے خود عاجز آ گئے تھے۔ دلی سے دور رہ کر برس ہا برس تک ایک انتہائی دلیر اور پر عزم قوم سے لڑتے رہنا کوئی آسان کام نہ تھا۔

عالمگیر کی بادشاہت کے ابتدائی برسوں میں دکن کے نئے صوبہ دار شائستہ خان نے ۱۶۶۰ء میں مرہٹوں کو پونا سے مار بھگایا تھا۔ مگر ۱۶۶۳ء میں مرہٹہ سردار سیواجی ۵-اپریل کی رات کو پونا میں خاموشی سے داخل ہوا اور اس نے شائستہ خان کی خواب گاہ پر حملہ کیا۔ جس میں شائستہ خان کی بیوی' ایک بیٹا اور بہت سے سپاہی مارے گئے تھے۔ جنوری ۱۶۶۴ء میں سیواجی نے تجارتی بندرگاہ سورت اور حجاج کے جہازوں کو لوٹ لیا۔ ۱۶۷۰ء میں سیواجی نے سورت شہر کو دوبارہ لوٹا جس سے اس کی تجارت برباد ہو کر رہ گئی۔

ان واقعات کے نتیجہ میں دلیر خان اور جے سنگھ کو عالمگیری احکامات کے تحت سیواجی کی سرکوبی کے لیے روانہ کیا گیا۔ سیواجی نئی فوجی مہمات کا سامنا نہ کر سکا اور مفاہمت پر مجبور ہوا۔ مغلوں کی اطاعت قبول کرنے کے بعد اسے آگرہ کے جشن میں طلب کیا گیا۔ ۱۶۵۸ء میں سیواجی اور اس کے بیٹے کو پنج ہزاری منصب عطا ہوئے۔ سیواجی زیادہ مدت تک مغلوں کے ساتھ معاہدہ قائم نہ رکھ سکا اور چوری چھپے آگرہ سے فرار ہو کر دکن جا پہنچا۔ بادشاہ سے معافی چاہی اور اپنے علاقے کی تنظیم کرتا رہا۔

جون ۱۶۷۴ء میں سیواجی کی تخت نشینی کی رسم ادا کی گئی۔ اور یہ سترھویں صدی میں ہندوستان کے بہت اہم واقعات میں سے ایک واقعہ سمجھا گیا تھا۔[1]

۱۶۸۰ء میں سیواجی مغلوں سے طویل معرکوں کے بعد اس دنیا سے رخصت ہوا اور اس کا بیٹا سنبھاجی باپ کا جانشین بنا۔ ۱۶۹۰ء-۱۶۸۰ء کی دہائیوں میں عالمگیر نے بھرپور عسکری قوت استعمال کر کے مرہٹوں کو شکستیں دیں۔ سنبھاجی کا خاتمہ ۱۶۸۸ء-۱۰۹۹ھ میں ہوا۔ اس کی جگہ رام راجا گدی پر بیٹھا مگر جلد ہی مر گیا۔ مرہٹوں کے خلاف عالمگیری مہمات میں ۱۶۹۸ء سے مزید شدت پیدا ہوئی اور تیزی کے ساتھ مرہٹہ مقبوضات مغلوں کے قبضے میں آتے گئے۔ ان مہمات کے خاتمہ پر جب ۱۷۰۷ء میں عالمگیر کا انتقال ہوا تو مرہٹہ طاقت بکھر تو چکی تھی مگر تباہ نہ ہو سکی تھی۔[2]

عالمگیر کے انتقال کے بعد مرہٹہ طاقت پھر جمع ہونے لگی۔ اب ان کے حوصلے بھی بلند ہونے لگے تھے کہ عالمگیر جیسا شہنشاہ موجود نہ رہا تھا۔ وہ دور دراز کے ان پہاڑی علاقوں اور قلعہ بندیوں سے باہر آنے لگے جہاں وہ پناہ لینے پر مجبور ہو گئے تھے۔ ان کی عسکری قوت تیزی سے بڑھنے لگی۔ دلی میں مغل بادشاہوں کے کمزور کردار اور تن آسانی کو دیکھ کر ان کی ہمت جوان ہوئی اور وہ اپنے پرانے آدرش کے مطابق مرہٹہ ریاست کے قیام کے خواب کو حقیقت دینے کی تیاریاں کرنے لگے۔ بہادر شاہ اول کے زمانے میں ۱۷۱۰ء میں مرہٹوں نے برہان پور' بیجاپور اور

اورنگ آباد پر حملے شروع کر دیے۔ رفتہ رفتہ دکن میں ان کے مقبوضات بڑھنے لگے۔

نومبر ۱۷۳۸ء میں وہ مالوہ پر چڑھ دوڑے۔ اگلے برس مارچ ۱۷۳۹ء میں وہ بندھیل کھنڈ کے فاتح بن گئے۔ محمد شاہ کو مالوہ کا صوبہ ہاتھ سے نکل جانے کا بہت افسوس تھا اس مقصد کے لیے اس نے فوجی کارروائیاں کیں مگر کچھ حاصل نہ ہو سکا۔ نتیجہ کے طور پر مالوہ اور بندھیل کھنڈ پر مرہٹوں کا حق محمد شاہ نے تسلیم کر لیا اور ایک معاہدے کے تحت یہ علاقے ان کے سپرد کر دیے گئے۔ اس سپردگی سے مغل مرہٹہ تعلقات کا ایک مرحلہ ختم ہوتا ہے اور ایک نئے مرحلے کا آغاز ہوتا ہے جب مرہٹوں نے ہندوستان میں کلی اختیار کے حصول کے لیے کوشش شروع کی اور دربار کی سیاسیات اور گروہ بندی کو بڑی حد تک متاثر کرنا شروع کیا۔[۳] مرہٹے آگے بڑھنے کے لیے منصوبہ بندی کرتے رہے۔ نومبر ۱۷۳۷ء میں ان کے قدم دلی تک پہنچ گئے تھے۔ اس کے بعد برس ہا برس تک وہ دلی اور گردونواح کی آبادیوں کو نہایت بے دردی سے لوٹتے رہے۔ اپریل ۱۷۵۸ء میں انہوں نے دلی سے آگے بڑھ کر لاہور پر قبضہ جما لیا اور مئی میں ملتان اور پشاور بھی ان کے تسلط میں آ چکے تھے۔

۱۷۵۹ء میں یہ حالت تھی کہ ان کی حکومت برار کی سرحدوں سے ست پڑا اور بندھیاچل کے پہاڑوں سے آگے گنگا کے کناروں تک اور وہاں سے پشاور تک پھیل چکی تھی۔ برار سے نیچے جنوب میں نظام اور حیدر علی کا علاقہ تھا اور شمالی مشرق میں اودھ کی ریاست پر شجاع الدولہ حاکم تھا اور درمیانی علاقوں کے وہ حاکم اعلیٰ بن چکے تھے۔[۴]

اپریل ۱۷۵۸ء میں پنجاب کے گورنر آدینہ بیگ خان کی اعانت سے لاہور پر مرہٹوں کا قبضہ ہو گیا تھا۔ شاہ جہاں کے بنائے ہوئے شالیمار باغ میں مرہٹہ سردار کو شاندار استقبال دیا گیا اور نذریں پیش ہوئیں۔ باغ کے فواروں میں عرق گلاب چھوڑا گیا اور شہر لاہور میں چراغاں ہوا۔ مرہٹے اپریل میں آئے اور جون میں دلی واپس چلے گئے اور پنجاب کا صوبہ آدینہ بیگ کے سپرد کر گئے۔ اس مختصر قیام سے انہوں نے لاہور کے شہریوں کو بے حد تنگ کیا چنانچہ اس وقت سے ہر برے آدمی کے لیے لاہور شہر میں "تلنگے" کا لفظ بولا جاتا ہے کہ یہ مخلوق "تلنگانہ" سے آئی تھی۔[۵]

۱۷۶۱ء میں مرہٹوں کا سب سے بڑا معرکہ پانی پت کے میدان میں ہوا جہاں انہیں شکست فاش ہوئی۔ مگر اس شکست کی تباہی کے باوجود وہ دوبارہ اُبھرے۔ مرزا نجف خان کے انتقال (۱۷۸۲ء) کے بعد ۱۷۸۴ء میں شاہ عالم کے زمانے میں وہ دلی پر قابض ہوئے اور پھر لارڈ لیک کی فتح دلی (۱۸۰۳ء) تک یہاں مسلط رہے۔

مرہٹوں کے بعد سلطنت مغلیہ کے سامنے شمالی ہند کی دوسری طاقت جاٹ تھے وہ آگرہ، متھرا اور بھرت پور تک پھیلے ہوئے تھے۔ مغلیہ سلطنت کے دورِ عروج میں انہوں نے بغاوتوں کا سلسلہ شروع کیا تھا۔ شاہ جہاں کے دور میں ان کا تصادم آگرہ اور متھرا کے نواحی علاقوں میں مغل فوج سے ہوا تھا۔ اورنگ زیب کے زمانے میں ان کی بغاوتوں کا سلسلہ ۱۶۶۹ء میں شروع ہوا تھا۔

۱۶۶۹ء میں تلپٹ کے زمیندار گوکل کی رہنمائی میں جاٹوں نے بغاوت کی۔ اس بغاوت کے پس منظر میں

معاشی عوامل شدت سے محسوس ہوتے تھے۔ کسانوں کی بے اطمینانی بغاوت کے جملہ اسباب میں ایک اہم سبب تھا[۶] اس بغاوت کو فرو کرنے میں متھرا کا فوج دار عبدالنبی مارا گیا۔ جاٹوں نے دوآب میں تباہی مچادی اور اثرات آگرہ تک جا پہنچے۔ صورتِ حال کی نزاکت دیکھ کر عالمگیر کو بہ ذاتِ خود باغیوں کی سرکوبی کے لیے جانا پڑا۔ متھرا کے نئے فوج دار حسن علی خان نے گوکل اور اس کے ساتھیوں کو سخت مقابلے کے بعد شکست دی۔ مغلیہ سلطنت کو ۱۶۶۹ء کی اس خوف ناک بغاوت سے قبل کبھی بھی کسی ایسی بغاوت کا سامنا نہ کرنا پڑا تھا[۷] آنے والے برسوں میں جاٹ اندر ہی اندر پیچ و تاب کھا کر سلگتے رہے اور کسی بہتر موقع کی تلاش میں رہے۔ اور یہ موقع ان کو اس وقت ملا جب عالمگیر ۱۶۸۰ء کی دہائی میں اپنی افواج کے ساتھ دکن کی مہمات میں مصروف تھا۔ جاٹوں نے ان حالات سے فائدہ اٹھا کر برج راج کی قیادت میں ۱۶۸۱ء میں بغاوت کر دی۔ مغل سرکار کو مالیہ دینے سے انکار کر دیا اور مغلیہ فوج کو ایک معرکہ میں پسپا کر دیا۔ اس نے دکن جانے والی شاہراہ پر لوٹ مار کر کے راستہ بند کر دیا۔ ۱۶۸۲ء میں برج راج مغلوں سے لڑتے ہوئے مارا گیا[۸] اس کے بعد جاٹوں کی رہنمائی راجہ رام کرنے لگا۔ جاٹ سڑکوں پر دندنانے لگے۔ مسافر اور قافلے ان کے ہاتھوں برباد ہونے لگے۔ عالمگیر کے حکم پر خاں جہاں جاٹوں کو کچلنے کے لیے مقرر کیا گیا۔ مگر وہ غیر موثر رہا۔ پھر بادشاہ نے شہزادہ معظم کو مقرر کیا۔ وہ ابھی بھرت پور پہنچا ہی تھا کہ اُسے گول کنڈہ میں طلبی کے احکام موصول ہوئے۔ اس دوران میں راجہ رام نے دھول پور کے آس پاس بیجاپور جانے والے مغلیہ سردار اصغر خاں پر حملہ کیا۔ اس کا قافلہ لوٹ لیا' مقابلہ میں اصغر خان مارا گیا۔ یہی صورت اس وقت پیدا ہوئی جب جاٹوں نے لاہور جانے والے مہابت خان کے کیمپ پر حملہ کیا جو سکندرہ کے قریب تھا۔ جاٹوں کی ان کارروائیوں کے باعث شاہی انتظامیہ اور اہل کار غیر محفوظ ہو کر رہ گئے اس لیے وہ جاٹ علاقہ جات سے بھاگنے پر مجبور ہوئے یا شہروں میں بند ہو گئے[۹] ان کی بڑھتی ہوئی کارروائیوں کے نتیجہ میں اکبر اعظم کا مقبرہ بھی تباہ ہوا۔ بقول منوچی جاٹوں نے مقبرے کے دروازے توڑ ڈالے' قیمتی پتھر' سونے چاندی کے پترے اکھاڑ لیے۔ جو کچھ وہ ساتھ نہ لے جا سکتے تھے اسے تباہ کر دیا۔ اکبر اعظم کی ہڈیاں قبر سے نکال کر آگ میں جلا دیں[۱۰]

۱۶۸۸ء میں راجہ رام مغلیہ عساکر کے ہاتھ سے مارا گیا[۱۱] اس کی موت کے بعد جاٹ سرگرمیاں ماند پڑ گئیں۔ ۱۶۸۸-۱۶۹۵ء کے درمیان مغلوں کی طرف سے بشن سنگھ جاٹوں کے قلعے اور پناہ گاہیں برباد کرنے میں مصروف رہا۔

اس زمانہ میں جاٹ گردی کے سبب تباہی و بربادی کی جو کیفیت پیدا ہو گئی تھی اس کے بارے میں عبدالقادر بیدل کے تاثرات سنیے جن میں جاٹ گردی سے پیدا ہونے والا گہرا کرب موجود ہے:

> ''جن دنوں عالم گیر بادشاہ تسخیر دکن میں مصروف تھا' بے کسی کی برق اطرافِ ہند پر گر رہی تھی۔ دہلی اور گردونواح کے لوگ' حکام کی نااہلی اور سستی کے سبب' اطاعت و فرمان پذیری سے منہ موڑ چکے تھے اور جگہ جگہ اپنا قبضہ و تسلط اور حکومت جتانے کے لیے ایک طوفان بے تمیزی برپا کر رکھا تھا۔ متھرا کے گردونواح کے اکثر پرگنے انہوں نے ظلم و ستم

سے ہتھیا لیے' راستوں اور گزرگاہوں پر لوٹ مار کر کے وہ خودسری اور بے باکی کا علم بلند
کررہے تھے۔ شرفا کی عزت وناموس' اسیری وبے حرمتی کی رسوائیوں کا شکار ہورہی تھی۔
بڑے بڑوں کی آبرو ذلت وخواری کی خاک میں مل رہی تھی۔"[۱۲]

اورنگ زیب کی رحلت کے بعد ان کی فوجی سرگرمیاں زیادہ تیز ہوگئیں ان کے ہاتھوں دلی کی بدترین تباہی ۵۶-۱۷۵۳ء میں ہوئی۔ انہوں نے دلی کے نواحی علاقوں اور دلی شہر کی آبادی کو خوف ناک طور پر لوٹا۔ بہت سے لوگوں نے عزت بچانے کے لیے خودکشی کرلی۔

اٹھارھویں صدی میں آگرہ اور بھرت پور کے علاقوں میں جاٹ اور جنوبی خطے میں مرہٹے تیزی سے طاقت پکڑ رہے تھے۔ پنجاب میں سکھوں کی یورشیں زوروں پر آرہی تھیں۔ تاریخی طور پر مغلوں اور سکھوں کی پہلی آویزش جہانگیر کے زمانے میں ہوئی تھی۔ جب سکھ گرو ارجن سنگھ کو لاہور طلب کیا گیا تھا۔ اور وہاں وہ تشدد سے مر گیا تھا۔ آنے والے برسوں میں سکھوں کے اندر بغاوت کا مادہ زور پکڑتا گیا۔ عسکری سطح پر گرو ہرگوبند سنگھ نے ان کی تنظیم بنانے کا سلسلہ شروع کر کے ان کو منظم فوجی جدوجہد کے لیے تیار کیا تھا۔ جہانگیر نے ناراض ہو کر اُسے قلعہ گوالیار میں بند کردیا مگر کچھ عرصہ بعد رہا کردیا گیا۔ اس نے سکھوں کے مسلح جتھوں کے ذریعے پنجاب میں مغلیہ اقتدار کے خلاف کئی بار بغاوت کی۔ اب وہ ہیرو کی حیثیت اختیار کر گیا تھا اور پنجاب کے کسان جاٹ اس کے جھنڈے تلے لڑنے کے لیے تیار رہتے تھے۔[۱۳] اورنگ زیب کے دور میں گرو تیغ بہادر نے بھی مسلح جدوجہد جاری رکھی جس پر اورنگ نے اسے دلی میں مروا دیا۔ اس سزا کے بعد سکھوں کے ذہن میں مغلیہ حکومت کے خلاف شدید نفرت پیدا ہوئی۔ سکھوں میں قومیت کا تصور گرو گوبند سنگھ نے پیدا کیا۔ اس کی منصوبہ بندی سے سکھ ایک منفرد اکائی کے طور پر ابھرے۔ گوبند سنگھ کے زمانے ہی سے ان کے نام کے ساتھ سنگھ (شیر) کا لفظ استعمال ہونے لگا۔ ان کی جداگانہ قومی شناخت کنگھا' کڑا' کاچھا اور کرپان کے نشانوں سے مرتب کی گئی۔ انہیں تمباکو پینے کی ممانعت کی گئی۔ مگر گوشت کھانے کی اجازت دی گئی۔[۱۴] سکھوں کی جماعت کو پنتھ سے تعبیر کیا گیا اور یہ کہا گیا کہ اکال پرکھ (خدا) ہمیشہ ان کے ساتھ ہے اس لیے وہ کامیاب ہوں گے۔ سکھوں کو خالصہ کا نام بھی گرو گوبند سنگھ نے دیا تھا۔[۱۵] گوبند سنگھ نے مستقبل کی ضروریات کے لیے انند پور' لوہ گڑھ' انند گڑھ' پھول گڑھ اور فتح گڑھ میں نئے قلعے بنوائے۔ گوبند سنگھ کی جنگی تیاریوں کے خلاف انند پور کے قلعہ کا مغل افواج نے محاصرہ کیا جہاں کافی نقصان برداشت کرنے کے بعد سکھ گرو فرار ہوگیا۔ بہادر شاہ اول نے اپنے زمانے میں گرو کو دلی طلب کیا اور اُسے اعزازات سے نوازا گیا۔ گرو کے بعد سکھوں کی قیادت بندہ بیراگی کو ملی۔ بندہ نے سکھوں کی جو تحریک پنجاب میں چلائی تھی اس کی نہایت مضبوط سماجی بنیاد مقامی زمینداروں' کسانوں اور نچلی ذات کے لوگوں میں تھی۔[۱۶] ہندوستان میں مرہٹوں' سکھوں اور جاٹوں کی سرکشی اور بغاوتوں کے پس منظر میں مسلم اشرافیہ کے خلاف کسانوں کی مقبول بغاوتوں کا سلسلہ تھا۔[۱۷] سکھوں کی شناخت مغلوں کے ساتھ سیاسی اور مذہبی ٹکراؤ سے پیدا ہوئی۔[۱۸]

بندہ بیراگی نے سکھوں کے اندر شدید جارحانہ روح پھونکی اور انہوں نے پنجاب میں شہری آبادیوں کو تباہ

کرنا شروع کیا۔ نومبر-۱۷۰۹ء میں انہوں نے سمانہ پر حملہ کر کے دس ہزار مسلمان شہید کر دیے اور شہر کو لوٹ لیا۔ اس کے بعد انہوں نے سرہند کو مئی-۱۷۱۰ء میں برباد کر دیا۔ اسی برس بندہ نے گنگا کے دوآب میں بھی قتل و غارت اور لوٹ مار کی۔ بندہ بیراگی کئی برس تک پنجاب میں شدید جارحیت کرتا رہا۔ بالآخر ۱۷۱۵ء میں گورداسپور قلعہ کے محاصرے میں اپنے سات سو چالیس ساتھیوں سمیت گرفتار ہوا۔ بغاوت اور لوٹ مار کے جرم میں بادشاہ کے حکم سے یہ لوگ مارچ سے جون ۱۷۱۶ء کے دوران دلی میں چبوترۂ کوتوالی پہ قتل کیے گئے۔[۱۹]

بندہ کے قتل کے بعد سکھوں کی طرف سے محاذ پر خاموشی رہی۔ ۱۷۱۸ء میں دوبارہ مسلح جدوجہد کرنے لگے۔

بہادر شاہ اول کی وفات ۱۷۱۲ء کے بعد دلی مرکز کی حکومت تیزی سے کمزور ہوتی گئی۔ مرکز میں امرا کی گروہ بندیوں اور سازشوں کے باعث حالات بگڑتے گئے۔ مرکز اپنے مسائل میں الجھ کر رہ گیا اور مرکز سے وابستہ صوبے کس مپرسی کا شکار ہونے لگے۔ پنجاب میں بھی یہی صورتِ حال تھی۔ سکھ طاقت کے ابھرتے ہوئے عنصر کو دبانے کے لیے پنجاب کے مغل صوبہ دار مسلسل کوشاں رہے۔ نواب عبدالصمد خان (۱۷۱۳-۱۷۲۷ء)، زکریا خان (۱۷۲۶-۱۷۴۵ء)، یحییٰ خاں (۱۷۴۵-۱۷۴۶ء) اور معین الملک (۱۷۴۸-۱۷۵۳ء) سکھوں کی بغاوتوں کو کچلنے میں آخر تک مصروف رہے۔ پنجاب میں مغل صوبہ داروں کی طاقت کو پہلا بڑا صدمہ نادر شاہ کے ہاتھ سے پہنچا اور اس کے بعد درانی کے حملوں سے وہ برابر متاثر ہوتے رہے۔

احمد شاہ ابدالی کے حملوں سے پنجاب کی حکومت اور معیشت پر نہایت برے اثرات پڑے۔ جس سے سکھوں نے بھرپور فائدہ اٹھایا۔ اس طرح وہ تھوڑے ہی عرصہ میں پنجاب پر اپنی حکومت قائم کرنے میں کامیاب ہو گئے۔[۲۰]

مرہٹوں، جاٹوں اور سکھوں کی مسلسل یورشوں اور تباہ کاریوں سے پورا ہندوستان تقریباً ایک صدی تک لرزتا رہا تھا۔ اس انتہائی تکلیف دہ صورتِ حال میں مجموعی طور پر انسانوں میں بے بسی، کس مپرسی، فنا، عاجزی اور لاچاری کے تصورات پیدا ہوئے۔ ہر تباہی اور بربادی کو برداشت کرنا ایک امر مجبوری سمجھا جاتا تھا۔ اعلیٰ طاقتوں کی بے چارگی کا مظاہرہ دیکھنے سے معاشرے میں انفعالی رجحانات پیدا ہوئے۔ دلی کا لال قلعہ جہاں سے پورے ملک میں عسکری کارروائیوں کا عمل ہمیشہ جاری رہتا تھا اب خود پر ہونے والی جارحیت کی مدافعت کرنے کے قابل بھی نہ رہا تھا۔ قلعہ معلّٰی پر مجہول انفعالیت کا گہرا سایا تھا، اقتدارِ اعلیٰ پر اس سائے کو دیکھ کر عوام و خواص بھی انفعالیت کی دلدل میں اُترنے لگے اور اس دلدل سے نکلنے کا کوئی رستہ نظر نہیں آتا تھا۔

قیاس کیا جاسکتا ہے کہ دلی اور ملک کے بیشتر حصوں کو عذاب کی اس کیفیت میں دیکھ کر ہندوستان کے حساس ذہنوں کی کیا کیفیت ہو گی۔ زوال کی اتھاہ گہرائیوں نے انہیں کس قدر مایوس کیا ہو گا۔ اور سب سے بڑھ کر یہ کہ کچھ کرنے کی بھرپور خواہش کے باوجود کچھ بھی نہ کر سکنے کا المیہ نہایت اندوہ ناک بھی تھا اور جاں گزیں بھی ــــ دلی کے صوفیا، دانش ور اور دیگر علمی طبقات اس بدترین کشمکش کے دور سے گزر رہے تھے ــــ چنانچہ تاریخ کے اس

مقام پر ہم ہندوستان کے سب سے بڑے مسلمان دانش ور کو دیکھتے ہیں جو تاریخ کے اس دھارے کو بدلنے کے لیے شب و روز پیچ و تاب کھا رہا ہے' وہ اٹھارھویں صدی کے ہندوستان کی سیاسی' تہذیبی اور اقتصادی صورتِ حال کا تجزیہ کرتا ہے۔ مغلیہ سلطنت اور ہندوستانی معاشرے کے زوال کی بنیادوں تک پہنچتا ہے اور پھر اپنی طرف سے اصلاحات کا ایک پیغام دیتا ہے۔ ہماری مراد شاہ ولی اللہ سے ہے جو شہر دلی کے اندر اپنے مدرسہ کے حجرے میں بیٹھے مسلمانوں کی نشاۃ الثانیہ کے لیے غور و فکر کر رہے تھے۔ ہم نے اس دور کی انسانی بے بسی اور بے اختیاری کا جو تذکرہ کیا ہے شاہ صاحب بھی اسی تجربے کے آشوب سے گزر رہے تھے۔ اگر دیکھا جائے تو اس بدترین سیاسی دور میں دلی کے اندر جو فعال شخصیات نظر آتی ہیں ان میں شاہ صاحب کا مقام سب سے بلند ہے۔ اس عہد کی ذہنی فعالیت کا سب سے اہم مرکز شاہ صاحب کی ذات بن گئی تھی۔

ہندوستان کے سیاسی زوال کے اُس دور میں مرہٹوں کے تسلط سے نجات کے لیے وہ ہندوستانی مدبروں اور حکام سے مایوس ہو چکے تھے۔ یہ وہ زمانہ ہے کہ جب ہندوستان کے بادشاہ اور اُمرا کو اپنی ذات پر یقین ختم ہو چکا ہے اور وہ سمجھنے لگتے ہیں کہ مسائل کا حل ہندوستان کی سرحدوں کے باہر ہے۔ چنانچہ شاہ ولی اللہ سمیت ہندوستان شمالی پہاڑوں کی جانب دیکھنے لگا۔ یہ بات برصغیر کے مسلمانوں کی سائیکی کا حصہ بن چکی تھی کہ انہوں نے اپنے ہر آشوب میں جب ملکی سعی و عمل کو ناکام پایا تو شمال کی جانب دیکھا۔ ان کے لیے شمال نجات دہندگی کی علامت تھا۔ اور اس بار شاہ ولی اللہ نے احمد شاہ ابدالی کی شکل میں سرحدوں کے اس پار ہندوستان کا نجات دہندہ تلاش کر لیا۔ اب ان کی اُمیدوں کا مرکز ہندوستان سے باہر تھا۔ ظاہر ہے اب وہ ملکی اُمرا اور بادشاہ سے قطعی طور پر مایوس ہو چکے تھے۔ ان کی خواہشوں کا یہ عالم تھا کہ انہوں نے ابدالی کی فتحِ دلی کی نجات اور مسلمانوں کی حکومت کا احیا بہ حالتِ کشف دیکھا اور اس کا اعلان بھی کیا۔[۲۱]

دریں حالات انہوں نے ہندوستانی مسلمانوں کی بقا کے لیے ''خدائے عزوجل کے نام پر'' احمد شاہ ابدالی سے درخواست کی کہ وہ مرہٹوں سے نجات دلائے۔ چنانچہ احمد شاہ ایک لشکرِ جرار لے کر افغانستان سے نکلا۔ پنجاب کو پامال کرتا ہوا دلی جا پہنچا۔ مرہٹوں سے فیصلہ کن جنگ لڑنے کے لیے نواب شجاع الدولہ اور نواب نجیب الدولہ کی افواج نے ایک متحدہ فوجی محاذ بنایا' اس جنگ کے لیے احمد شاہ یکم نومبر ۱۷۶۰ء کو پانی پت کے نواح میں جا پہنچا۔ ادھر سے مرہٹہ سردار بھاؤ اور اس کی بیوی پاربتی بائی ہاتھ میں شمشیر برہنہ لیے ۲۹ اکتوبر ۱۷۶۰ء کو پانی پت پہنچ چکے تھے۔ جنگی تیاریوں کے بعد فیصلہ کن جنگ ۱۴ جنوری ۱۷۶۱ء کو ہوئی۔ ''عماد السعادت'' کا مصنف سید غلام علی پانی پت کے معرکے میں موجود تھا۔ وہ چشم دید واقعات درج کرتے ہوئے لکھتا ہے:

> ''اس روز میدان جنگ میں ایسا گھمسان کا رن پڑ رہا تھا جس کو الفاظ میں ادا کرنا ناممکن ہے۔ بانوں کی آوازیں بے شمار قہقہوں کی صدائیں بلند کرتی تھیں۔ توپیں گرج رہی تھیں۔ بندوقوں کی باڑیں چل رہی تھیں۔ تیر اڑ رہے تھے اور اس کثرت سے تیروں کی بارش تھی کہ میدان پر ایک گھٹا سی چھائی ہوئی تھی۔ تلواریں چمک رہی تھیں۔ اور لڑائی

تلواروں سے، خنجروں سے، چھریوں سے اور کٹاروں سے شروع ہو گئی تھی۔[۲۲] اور اس روز سر شام مرہٹہ لشکر کو تاریخ کی سب سے بڑی شکست کا سامنا کرنا پڑا اور ابدالی کے متحدہ فوجی محاذ کو فتح حاصل ہوئی۔[۲۳]"

مرہٹہ لشکر کے سردار بھاؤ نے پانی پت کی جنگ سے پہلے دلی کے لال قلعہ پر قبضہ کر لیا تھا اور اس کے بعد اس نے دکن کے مرہٹہ پیشوا (وزیر اعظم) کو ایک پیغام میں یہ لکھا تھا کہ دلی کی بادشاہی کا کھلونا بادشاہ اپنے محل کے طاق میں رکھے رہتا ہے اور مجھے ہر وقت یہ موقع حاصل ہے کہ میں اس کھلونے کو جمنا میں ڈال کر بسواس راؤ کو اس کی جگہ بٹھا دوں۔ مگر ابدالی جمنا پار انوپ شہر میں موجود ہے۔ میں اس کا فیصلہ کرنے سے پہلے یہ رسم ادا کرنا مناسب نہیں سمجھتا۔[۲۳] پانی پت کی شکست نے بھاؤ کو یہ رسم ادا کرنے کا موقع نہ دیا۔ جنگ کے خاتمہ پر جب نواب شجاع الدولہ نے بھاؤ کی لاش تلاش کرنے کی کوشش کی تو ایک افغان سپاہی کے خیمے سے اس کا صرف سر برآمد ہو سکا اور یہی سر مرہٹہ رسم کے مطابق میدان میں نذرِ آتش کر دیا گیا اور یوں مرہٹوں کی طرف سے ایک ہندو ریاست کی تعمیر کی یہ آخری کوشش ناکام ہو گئی۔[۲۴]

مرہٹوں کی عبرت ناک شکست سے شاہ ولی اللہ کی دلی آرزو پوری ہو گئی تھی۔ مگر اس کے بعد کی داستان بڑی دردناک ہے۔ شاہ صاحب نے ابدالی کے نام خط میں لکھا تھا کہ: "پس مسلمان کا مال نہ لوٹا جائے اور کسی مسلمان کی عزت میں فرق نہ آنے پائے۔"[۲۵] انہوں نے اس جنگ سے قبل نجیب الدولہ کے نام بھی دو خطوں میں لوٹ مار سے احتراز کی ہدایت کلی کی تھی:

"جب افواج شاہیہ (مراد احمد شاہ ابدالی کی افواج سے ہے) کا گزر دہلی میں واقع ہو تو اس وقت اہتمام کلی کرنا چاہیے کہ دہلی سابق کی طرح ظلم سے پامال نہ ہو جائے۔ دہلی والے کئی مرتبہ اپنے مالوں کی لوٹ اور اپنی عزت کی توہین اپنی آنکھوں سے دیکھ چکے ہیں۔"[۲۶]

ایک دوسرے خط میں خدا اور رسول کا واسطہ دے کر لوٹ مار سے گریز کی درخواست کرتے ہیں:

"خدا کا اور اس کے رسول کا واسطہ دیتا ہوں کہ کسی مسلمان کے مال کے درپے نہ ہوں۔"[۲۷]

ان ساری ہدایتوں اور نصیحتوں کا نتیجہ کیا نکلا؟ تاریخ کے صفحات پر یہ داستان موجود ہے۔ شاہ ولی اللہ جیسے نیک انسان اپنی نیک نیتی اور اسلامی قوت کے غلبہ اور احیا کے جوش میں یہ فراموش کر گئے کہ شمال کے جن پہاڑوں سے وہ امداد کے طالب ہیں ان پہاڑی باشندوں کی بھی اپنی ایک سائیکی (Psyche) ہے اور وہ اس کے خلاف نہیں چل سکتے۔ طالع آزمائی، لوٹ مار اور قتل و خون ان کی سائیکی کے لازمی حصے بن چکے ہیں، اور وہ اس سے انحراف نہیں کر سکتے۔ ابدالی کی فوجوں نے ہندوستان میں داخل ہونے اور فتح کے بعد جو کچھ بھی کیا وہ شاہ صاحب کی تمناؤں کے بالکل خلاف تھا مگر افغان سائیکی کے عین مطابق تھا۔ ابدالی کی افواج نے مرہٹوں کو تو تباہ کر دیا مگر اس

کے ساتھ پنجاب اور دلی کی معیشت اور مالی اثاثوں کو ہر ممکن حد تک نچوڑنے میں کوئی کسر نہ چھوڑی۔ اور مغلوں کی رہی سہی مالی طاقت بھی اُجڑ گئی۔ ابدالی کے اس المناک منفی کردار کے باعث عام ذہنوں میں بے بسی' لاچارگی اور شکست کی طاقتوں نے مزید غلبہ پایا۔ ستم یہ ہوا کہ شاہ ولی اللہ کے بعد کوئی خواب دیکھنے والا دانشور بھی باقی نہ رہا اور جو معاشرہ خواب سے بھی محروم ہو جائے اس کی موت پر یقین کر لینا چاہیے۔

اٹھارھویں صدی کا ہندوستانی معاشرہ ذات کی شکستگی' فنا' یاس اور ناامیدی کا اجتماعی تجربہ کر رہا تھا۔ اٹھارھویں صدی کے نصف آخر کی شاعری کی فضا کو ان ہی عوامل نے تشکیل دیا ہے۔ میر کی شاعری معاشرتی شکست وریخت' ذات کی شکست اور ایک ہمہ گیر نامرادی' اضطراب شدید سماجی بے چینی اور عدم تحفظ کے اثرات سے گھائل نظر آتی ہے۔ یہ وہ دور ہے جب معاشرہ انفعالیت میں ڈوب جاتا ہے۔ بے عملی' کاہلی اور مجہولیت کی تصاویر اس دور کی شاعری میں عام ملتی ہیں۔ میر کا یہ شعر معاشرے کی اجتماعی انفعالیت کا نتیجہ ہے:

آگے کسو کے کیا کریں دستِ طمع دراز

جو ہاتھ سو گیا ہے سرہانے دھرے دھرے

جنوری ۱۷۶۱ء کو احمد شاہ ابدالی دلی پہنچا جہاں اس نے شاہ عالم ثانی کی تخت نشینی کی تصدیق کی۔ ہندوستانی ریاستوں اور بنگال میں کلائیو کو شاہی فرامین کے ذریعے شاہ عالم ثانی کو دلی کا بادشاہ تسلیم کرنے کی ہدایت کی۔ شاہ عالم کی غیر حاضری میں اس کے بیٹے جواں بخت کو مغلیہ اقتدار کا جانشین مقرر کیا گیا[۲۸] اور دلی کا مختارِ کل ابدالی کے معتمد نواب نجیب الدولہ کو بنایا جاتا ہے۔ ۱۷۶۱ء سے ۱۷۷۰ء تک وہ دلی کے تمام امور طے کرتا ہے اور اس کے فہم و فراست اور تدبر سے انتظامِ سلطنت چلتا رہتا ہے۔ بقول فرینکلن (Franklin) اُس نے ایک قابل سیاست دان' دلیر سپاہی' خوش خلق اور اچھے برتاؤ کا حامل ہونے کی وجہ سے اہل دلی کا اعتماد حاصل کر لیا تھا۔[۲۹] اور چاہتا تھا کہ شاہ عالم جلد ہی الہٰ آباد سے دلی آ کر اپنے موروثی تخت پر بیٹھ جائے۔

نجیب الدولہ ۱۷۷۰ء میں شدید خرابیٔ صحت کے باعث نجیب گڑھ میں صاحبِ فراش ہو چکا تھا۔ نجیب گڑھ ہی سے بسترِ مرگ پر لیٹے لیٹے اس نے شاہ عالم کو ایک خط لکھا کہ مرنے سے پہلے میری واحد آرزو یہ ہے کہ آپ جلد ہی لوٹ آئیں اور میں آپ کو اپنے عظیم الشان اجداد کے تخت پر رونق افروز ہوتا ہوا اور شاہی عظمت و اقتدار کی بحالی کو انجام تک پہنچتے ہوئے دیکھ سکوں۔ نجیب الدولہ اس آرزو مندانہ خواب کو پورا ہوتا ہوا نہ دیکھ سکا اور خط کی تحریر کے کچھ روز بعد ہی مشکل حالات میں دنیا سے رخصت ہو گیا۔[۳۰]

اس کے بعد شاہ عالم ۱۷۷۰ء میں دلی آ کے تخت پر بیٹھا ضرور مگر اس کے یہ ایام نہایت حسرت انگیز ہیں۔ یہ وہ زمانہ ہے جب دلی پر مرہٹے دوبارہ چھا جاتے ہیں اور بادشاہ ان کا وظیفہ خوار اور تابع ہو کر وقت گزارنے لگتا ہے۔ اسی دوران غلام قادر روہیلہ اسے ۱۷۸۸ء میں مکحول کر دیتا ہے اور ہندوستان کا بادشاہ بینائی کے بغیر تختِ دلی پر بیٹھا نظر آتا ہے۔ ہر طرف ویرانی' تباہی' بدحالی اور بدامنی نظر آتی ہے۔ دلی کے خاندان بددل ہو کر دوسرے شہروں کا

رخ کرنے لگتے ہیں۔ تاریخ کا یہ دور ایک پر درد آشوب کی داستان سناتا ہے اور ہندوستان کی تاریخ ایک ہمہ گیر تباہی کے ساتھ آہ و فغاں کی آوازوں میں حرکت کرتی ہوئی نظر آتی ہے۔

(ب)

آیئے اب ہم اس عبرت ناک سیاسی زوال کی کہانی کے ان پہلوؤں کا جائزہ لیتے ہیں جن کا تعلق زوال کے تجزیاتی مطالعہ سے ہے۔ ہمارا مقصد اس کہانی کو بیان کرنا ہی نہیں ہے بلکہ ہم زوال کو مغلیہ سلطنت کے ڈھانچے کے حوالے سے سمجھنے کی کوشش کریں گے۔ ہم زوال کے فروعی پہلوؤں کا نہیں بلکہ بنیادی پہلوؤں کا جائزہ لیں گے۔

عالمگیر کی وفات کے وقت مغلیہ سلطنت اپنی ظاہری عظمت کی آخری بلندیوں کو چھو رہی تھی۔ اکبر کے دور سے دکنی مہمات کا جو سلسلہ شروع ہوا تھا وہ عالمگیر کی وفات سے قبل اپنی انتہا تک پہنچ چکا تھا۔ برصغیر کا تقریباً تمام خطہ مغلیہ سلطنت کا حصہ بن چکا تھا۔ افغانستان میں کابل اور برصغیر کے جنوب میں آخری حد تک مغلیہ حکومت کا پرچم لہرا رہا تھا۔ اس دور میں برصغیر کی آبادی ایک کروڑ اسی لاکھ تک پہنچ گئی تھی جو اس عہد کی دنیا کی آبادی کا بیس فی صد تھی۔ رقبہ میں چین کے بعد یہ ایشیا کی سب سے بڑی بادشاہت تھی اور اس کی شان و شوکت دنیا میں مشہور تھی۔ یہاں تہذیب و ثقافت، مصوری، فنون لطیفہ، ادبیات اور تعمیرات کے اعلیٰ ترین شاہکار تخلیق ہوئے۔ ایسی عظیم الشان ریاست کا زوال اتنی تیزی سے کیوں شروع ہوا؟ اور بہادر شاہ کی وفات (۱۷۱۲ء) کے بعد اس کا شیرازہ تیزی سے کیوں کر بکھرا؟ اس کے عسکری، انتظامی اور سماجی ادارے بہت جلد تباہی و بربادی سے کیوں کر ہم کنار ہوئے؟ یہ سارے مسائل غور طلب ہیں اور ہندوستان میں سترھویں اور اٹھارھویں صدی کے بارے میں غور و فکر کی دعوت دیتے ہیں۔

اٹھارھویں صدی کے ہندوستان کے زوال کے سلسلے میں مغربی اور ہندوستانی مورخین نے جو تصورات قائم کیے ہیں ان کے مطابق بادشاہ اور امرا کے کردار کی گراوٹ، تعیشات، اخلاقی سطح پر دربار کے اندر کی زوال یافتہ زندگی، حکام کی نااہلی، رہنمائی کی کمی، عالمگیر کی مذہبی حکمتِ عملی، اس کی طویل دکنی مہمات اور غیر اسلامی شعار کو برداشت نہ کرنا، ہندو جماعت کا ریاست میں مغائرت محسوس کرنا وغیرہ اہم اسباب قرار دیے جاتے ہیں۔ اس نوعیت کے تجزیے ولیم اروِن (William Irvine) سے شروع ہوئے۔ مغربی مورخین نے برطانوی ہند میں عالمگیر کی حکمتِ عملیوں کو نشانہ بنا کر ایسی تعبیرات پیش کیں کہ جن سے اس کی فرقہ واریت کا کردار اجاگر ہو سکے۔ تاریخ ہند کے مشہور مورخین ایلیٹ اینڈ ڈاوسن (Eliot & Dowson) نے جب ہندوستانی مورخین کی کتابوں کا انتخاب "History of India As Told by It's own Historians" شائع کیا تو انہوں نے ہندو مسلم فرقہ واریت کو فروغ دینے کے لیے اس بات کا دھیان رکھا کہ ایسی باتیں انگریزی میں ترجمہ کی جائیں جن سے ہندوؤں اور مسلمانوں کے درمیان معاشرتی، سیاسی، معاشی اور خاص طور سے مذہبی زاویہ نظر سے اختلاف پیدا ہوں۔[۱۴] چنانچہ ایسا

ہوا۔ بعد ازاں جادو ناتھ سرکار بھی اسی راستے کا مورخ ثابت ہوا۔ بقول ڈاکٹر اوم پرکاش شاد، جادو ناتھ سرکار، عالمگیر کو مغلیہ دور کا بدترین بادشاہ ثابت کرنے کے لیے کسی بھی قسم کا قدم اٹھانے سے گریز نہیں کرتے ہیں۔[۳۲] اس کی تحریروں سے فرقہ واریت کا تصور ابھر کر سامنے آیا۔ تاریخ کی اس تعبیر کا اثر بیسویں صدی پر چھایا رہا۔ پرسی ویل سپیر (Percival Spear) ان تصورات سے متاثر رہا۔ سپیر نے اورنگ زیب کی مذہبی حکمت عملی کو زوال کا سبب بتایا ہے جس کے مطابق اس نے ہندوستان کو اسلامی ریاست بنانے کی سعی تھی۔ اور نتیجہ کے طور پر ہندوؤں کی مجہول قسم کی مدد بے اعتنائی میں بدل گئی۔ زوال پذیر ریاست صرف مسلمانوں کا مسئلہ رہ گئی اس کو سہارہ دینا ہندوؤں کا مسئلہ نہ رہا۔[۳۳] بیسویں صدی کی آخری دہائی میں "دی نیو کیمبرج ہسٹری آف انڈیا" (The new Cambridge History of India) کی سیریز میں جان۔ ایف رچرڈز (John F. Richards) کی کتاب "دی مغل ایمپائر" (The Mughal Empire) ۱۹۹۳ء میں شائع ہوئی تو اس پر بھی ارون اور سرکار کا اثر دیکھا جا سکتا ہے۔[۳۴]

ہندوستان کی آزادی کے بعد بھی مؤرخین پر ارون اور سرکار کا سایہ مسلسل چھایا رہا۔ (ہندو مسلم مؤرخین بادشاہوں کے انفرادی کردار، دربار، تعیشات اور معاشرے کی اخلاقی گراوٹ ہی پر نظریں جمائے رہے۔) اٹھارھویں صدی کے زوال کو سمجھنے کے لیے مغلیہ سلطنت کے ڈھانچے، اس کے بنیادی عوامل اور اساس کو نظرانداز کیا جاتا رہا اس لیے سارا مطالعہ روایتی قسم کا ہوتا رہا۔

اٹھارھویں صدی کے زوال کو معاشرتی، انتظامی، عسکری اور معاشی حوالوں سے سمجھنے کے لیے ۱۹۵۰ء کی دہائی سے ہندوستانی مؤرخین نے سعی شروع کی۔ اور اس مقصد کے لیے سلطنت کے اساسی اداروں کو مطالعہ کی بنیاد بنانے کا سلسلہ شروع ہوا جس سے اٹھارھویں صدی کے ہندوستان کے بارے میں ایک نیا تاریخی شعور بیدار ہوا۔ نئے مؤرخین نے ارون (Irvine) سرکار اور ایلیٹ و ڈاؤسن (Eliot & Dowson) کی روایتی اور فرقہ وارانہ سوچ سے ہٹ کر مغلیہ عہد کے اداروں سے رجوع کیا۔

۱۹۶۰ء کی دہائی سے اٹھارھویں صدی کے ہندوستان کی تاریخ کی نئی تعبیر و تفسیر کا سلسلہ ڈاکٹر ستیش چندر سے شروع ہوا، جنہوں نے مغربی اور ہندوستانی مورخین کے ان نظریات کی تنسیخ کی جن کے مطابق مغلوں کے زوال کا سارا عذاب عالمگیر کی شخصیت پر ڈال دیا گیا تھا۔ ستیش چندر نے سرکار کے فروغ دیے ہوئے فرقہ وارانہ اسباب کو پس پشت ڈالتے ہوئے سرکار مغلیہ کی ریاستی تنظیم کی ساخت کو اپنے مطالعہ کا مرکز بنایا اور اس ساخت میں مغلیہ حکومت کی انتظامی اور عسکری تنظیم میں منصب داری نظام کا جائزہ لیا۔ یہ وہی نظام تھا کہ جس کی بنیاد پر سولھویں، سترھویں صدی کے ہندوستان میں مغلیہ سلطنت کو عظیم الشان عروج و استحکام نصیب ہوا تھا مگر اٹھارھویں صدی میں اسی نظام کے کمزور پڑنے سے سلطنت عدم استحکام کا شکار ہو گئی تھی۔[۳۵]

ڈاکٹر ستیش چندر ان مورخین میں ہیں جنہوں نے زوال سلطنت کے اس کلاسیکی تصور کو تاریخی بنیادوں پر سختی سے رد کیا جس کے مطابق عالمگیر کو ذمہ دار ٹھہرایا جاتا ہے۔ اٹھارھویں صدی کے ہندوستان پر ان کی تحقیق "مغل دربار کی گروہ بندیاں" (Parties and Politics at the Mughal Court) میں انہوں نے یہ کہا کہ

مغل شہنشاہیت کے زوال کا سب سے بڑا سبب اورنگ زیب کی مذہبی پالیسی کو قرار دینا غیر تاریخی اور غیر واقعی معلوم ہوتا ہے۔[۳۶] انہوں نے بڑی جرأت سے یہ بات بھی کہی کہ اٹھارھویں صدی کی سیاسیات کا بنیادی رجحان قطعاً غیر مذہبی تھا۔[۳۷] ستیش چندر کی رائے میں زوالِ سلطنت میں جاگیرداری نظام کی خرابیوں کا اہم کردار ہے:

"سولھویں صدی کے اواخر اور سترھویں صدی کے آغاز میں امرا کی تنظیم نے مغل سلطنت کے قیام، توسیع اور استحکام کے لیے اہم کردار ادا کیا ہے لیکن اس کے ساتھ اس تنظیم کی کام یاب کارکردگی کی راہ میں بہت سی اقتصادی اور انتظامی رکاوٹیں رونما ہوئیں۔ بظاہر ان مسائل کا کوئی حل برآمد نہ ہو سکا اور سترھویں صدی کے آخر تک جاگیروں کے فقدان نے ایک سخت بحران پیدا کر دیا۔ بنیادی طور پر اس بحران کا سبب یہ تھا کہ زرعی اور صنعتی پیداوار اس قدر کم تھی کہ وہ حکم ران طبقہ کی بڑھتی ہوئی ضروریات کو پورا نہیں کر سکتی تھی۔ اکبر، جہانگیر اور شاہ جہاں کو خصوصیت کے ساتھ اس صورت حال سے دوچار ہونا پڑا۔ اورنگ زیب کی تخت نشینی کے وقت صورت حال کافی بگڑ چکی تھی اور دکن کی لڑائیوں اور جاٹوں، مرہٹوں، راجپوتوں اور سکھوں سے معرکہ آرائیوں نے یہ صورت حال اور خراب کر دی اگرچہ اورنگ زیب نے سیاسی اور فوجی مسائل کو حل کرنے کے لیے بہت سی تدابیر اختیار کیں لیکن اس کو پائیدار کام یابی حاصل نہیں ہوئی اور بالآخر وہ اپنے جانشینوں کے لیے ایک پیچیدہ مسئلہ چھوڑ گیا۔"[۳۸]

ڈاکٹر ستیش چندر کے بعد علی گڑھ کے مؤرخ ڈاکٹر اطہر علی نے عہدِ عالمگیر میں مغلیہ سلطنت کے ایک اہم ستون یعنی طبقۂ امرا کے کردار کا جائزہ لیا اور بالخصوص عالمگیر کی دکنی حکمت عملی کے حوالے سے پیدا ہونے والے جاگیروں کے بحران کو مطالعہ کی بنیاد بنایا۔ تاریخی مواد سے انہوں نے ثابت کیا کہ دکنی فتوحات کے نتیجہ میں عالمگیر نے سلطنت کی استعداد سے زیادہ جاگیروں کا اجرا کر دیا تھا جس سے امرا کے لیے جاگیروں کا حصول بے حد دشوار ہو گیا تھا۔ لہٰذا اس سے بے زمین جاگیردار بحران کا شکار ہوئے اور ریاست کے ساتھ ان کی وفاداری بھی مشکوک ہوتی گئی۔[۳۹] ڈاکٹر اطہر علی نے اس بحران پر بحث کرتے ہوئے یہ نتائج برآمد کیے ہیں:

"دکن میں اورنگ زیب کے الحاقات کسی فوجی بھاپ کے انجن (Steam-Roller) کا کام نہیں تھے جو رکاوٹوں کو روندتا چلا جائے بلکہ ایک سُست اور بوجھل مشین کا جسے چلنے کی طاقت کے لیے دشمن کے بھگوڑے فوجی افسروں کی مدد درکار تھی جنہیں رشوت دے کر ملایا جاتا تھا۔ اس طویل جنگ میں مغل افواج کو بہت جانی نقصان اٹھانا پڑا، امیروں کی کم زوری میں اضافہ ہوا اور شہنشاہ کی توجہ زیادہ سے زیادہ دکن میں مرکوز رہی جس سے شمالی ہندوستان کے نظم و نسق کو نقصان پہنچا۔ دکن میں الجھنے سے دکنی امرا کی ایک کثیر تعداد مغل امرا میں شامل ہو گئی۔ امرا کی تعداد میں بہت زیادہ اضافہ ہو گیا تھا لیکن جب دکنی (بیجاپوری،

حیدر آبادی اور مرہٹہ) بڑے پیانہ پر بھرتی کیے گئے اور غیر معمولی اونچے منصب ان کو عطا کیے گئے۔ دیگر پرانے طبقوں کی تقرری اور ترقی کو نقصان پہنچا۔ مرہٹے جو ایک پشت قبل بالکل غیر اہم تھے اب شمار میں راجپوتوں سے بڑھ گئے تھے۔ اورنگ زیب اور اس کے وزرا نے بار بار نئی تقرریوں کو روکنے کی کوشش کی لیکن ان کی عسکری اور سیاسی ضروریات نے ان کو مجبور کر دیا کہ وہ نوواردوں کو منصب عطا کرتے رہیں۔ لیکن ایک وقت وہ آگیا کہ منصب تو عطا کر دیے گئے مگر جاگیریں نہیں دی جا سکیں کیونکہ دعویٰ داروں کی تعداد میں اضافہ کے سبب اور خزانہ پر مالی دباؤ کی وجہ سے جاگیروں میں دینے کے لیے بہت کم باقی رہ گیا تھا۔ نوبت بہ ایں جا رسید کہ جب مختلف جاگیردار جن کی جاگیریں فساد زدہ علاقوں میں تھیں، لگان کی وصولی نہ کر پاتے تو ایسے امرا سے یہ امید بھی نہیں کی جا سکتی تھی کہ اپنے منصب کے مطابق امدادی فوج رکھیں۔ اس کا نتیجہ یہ ہوا جیسا کہ بھیم سین نے دیکھا مملکت کی عسکری طاقت اور کمزور ہو گئی اور نئے فتنہ فساد اور بغاوتوں نے جنم لیا۔"[۴۰]

ڈاکٹر اطہر علی نے ۱۹۶۴ء میں طبقۂ امرا کے اس بحران کا تجزیہ کیا تھا جو دکن میں گول کنڈہ اور بیجاپور کی فتوحات کے بعد نئے منصب داروں کو ضرورت سے بہت زیادہ جاگیریں دینے کے سبب اس لیے پیدا ہوا تھا کہ سلطنت میں فالتو زمینیں ہی موجود نہ تھیں۔ اس لیے طبقۂ امرا اپنی عسکری تنظیم کے لیے محاصل حاصل کرنے میں ناکام یاب رہا۔ امرا کی حالت بگڑ گئی اور سپاہ گیری کا نظام برباد ہو تا گیا۔ اطہر علی کے اس نظریہ کو اٹھارھویں صدی کے ہندوستان کی تفہیم کے لیے ایک اہم تحقیق قرار دیا گیا تھا۔ مگر ۱۹۷۳ء میں جان ایف۔ رچرڈز (John F. Richards) نے ایک مقالہ "دکن میں شاہی بحران" پیش کر کے اس نظریہ کو چیلنج کیا۔ اس نے دکن کے معاصر حوالوں کا مطالعہ کرتے ہوئے یہ کہا کہ مغلیہ سلطنت میں منصب داروں کی تعداد میں اچانک اضافے کے باوجود ریاست کو مالی وسائل کی کمی کے سبب برباد نہیں ہونا چاہیے تھا۔ اگر شہنشاہ عالمگیر دکن میں اپنی سرحدوں کو مستحکم کر سکتا تو گول کنڈہ اور بیجاپور کے وسائل سے اضافی اخراجات کو پورا کیا جا سکتا تھا۔ مگر شہنشاہ کی مزید توسیع کی چاہت میں وہ علاقے بھی نہ ختم ہونے والے حملوں کی زد میں آگئے جو اس سے پہلے محفوظ تھے۔ عالمگیر ان مرہٹہ، بیدری اور تلگو سرداروں کو مغل اشرافیہ کا مؤثر طور پر حصہ نہ بنا سکا۔ جو اس سے قبل کسی مسلمان ریاست کی براہ راست انتظامیہ سے بعید علاقے میں رہتے تھے۔ وہ ان مقامی سرداروں سے مؤثر سیاسی دوستی بھی نہ کر سکا۔ اس کا نتیجہ یہ ہوا کہ مقامی سردار، جو ابھی تک مسلح تھے غارت گری کرنے لگے۔ مغل مرکز مغل افسروں اور زمینداروں کو دکن میں کم سے کم ممکنہ تحفظ نہ دے سکا۔ اس وجہ سے وہ لوگ حوصلہ ہارنے لگے۔

اس مفروضہ کے مطابق بیجاپور اور گول کنڈہ کے الحاق سے پیدا ہونے والے محاصل سے مغل منصب داروں میں شامل ہونے والے نئے دکنی امرا کے مطالباتِ زر کو پورا کیا جا سکتا تھا۔ مگر شہنشاہ عالمگیر نے ان علاقوں کے سب سے زرخیز پیداواری قطعات زمین کو دکن میں اپنی حکمت عملی کے لیے انتخاب کر لیا تھا۔ اس نے سب سے

بہترین زمینیں بطور "خالصہ" دکن میں مرہٹوں کے خلاف جنگی مہمات کے لیے الگ کردیں۔ باقی ماندہ قطعات اراضی "پے باقی" کے لیے رکھے گئے یہ قطعات دور دراز واقع تھے اور کم پیداواری تھے۔ ان حوالوں سے جان ایف-رچرڈز (John F. Richards) یہ نتیجہ اخذ کرتا ہے کہ ۱۶۹۰ء کی دہائی میں جاگیروں کا بحران جزوی طور پر مصنوعی تھا۔ یہ زمینوں کی قلت کا نتیجہ نہ تھا بلکہ شہنشاہ عالمگیر کے فیصلوں کا نتیجہ تھا۔[۴۱] بیجاپور اور گول کنڈہ میں عالمگیر کی مالیاتی حکمت عملی کا مقصد یہ تھا کہ اس خطہ کے ممکن حد تک زیادہ سے زیادہ محاصل کو دکن میں مزید جارحانہ توسیع کے لیے صرف کیا جائے۔

کیمبرج کے پروفیسر سی۔اے۔ بیلی (C. A. Bayly) نے اٹھارھویں صدی کے بحران کو اس دور کے مقامی اور بین الاقوامی سماجی مظاہر میں تلاش کیا ہے۔ ان کا تجزیہ یہ ہے کہ اٹھارھویں صدی کے ہندوستان میں بحران کے تین نمایاں پہلو دیکھے جاسکتے ہیں۔ اوّل بیوپار کی دنیا میں مقامی تبدیلیوں کا تواتر سے واقع ہونا' سماجی طبقات کی تشکیل اور ہندوستان کے اندر سیاسی کایا پلٹ' دوم مغربی اور جنوبی ایشیا میں وسیع بحران کی سطح جس کی خبر عظیم اسلامی مملکتوں کے زوال نے دی تھی یعنی مغل اور ان کے ہم عصر عثمانی ترک اور صفوی' سوم اٹھارھویں صدی کے اندر یورپ میں پیداوار اور تجارت میں بے پناہ وسعت پیدا ہوئی تھی' اور جارحانہ قومی ریاستیں قائم ہوئی تھیں جن کی بازگشت ہندوستان میں یورپی کمپنیوں کی حکمت عملی میں ۱۷۳۰ء سے اور بالخصوص انگلش کمپنی کے کردار میں ۱۷۵۷ء سے سنائی دی تھی۔[۴۲]

اٹھارھویں صدی کے ہندوستانی بحران کو جنم دینے میں مغلوں کی وہ طویل دکنی مہمات بھی شامل ہیں کہ جن کا آغاز عہد اکبر سے ہوا تھا اور ان مہمات کی ممکنہ حد تک آخری تکمیل عالمگیر کے ہاتھوں سے ہوئی تھی۔ ان مہمات میں خاندیش' احمد نگر' بیجاپور اور گول کنڈہ کا مسئلہ تو مستقل بنیادوں پر حل ہو گیا تھا مگر دکن میں اصل مسئلہ مرہٹوں کی بڑھتی ہوئی سیاسی قوت سے نبرد آزما ہونے کا تھا۔ مرہٹوں کے بڑھتے ہوئے فوجی سیلاب کو روکنے اور شکست دینے میں عالمگیر کی زندگی کے پچیس قیمتی سال صرف ہو گئے تھے۔ اس ساری تگ ودو میں مغلوں نے مرہٹہ طاقت کو دکن میں پریشان کر کے منتشر تو کر دیا تھا مگر ان کا سیاسی اور عسکری کردار ختم نہ ہو سکا تھا۔ یہ ہی وجہ ہے کہ عالمگیر کے بعد وہ اپنی بکھری ہوئی طاقت کو جمع کر کے جارحیت کے لیے تیار ہونے لگے تھے۔

دکنی مہمات میں مغل امرا کو مرہٹوں کے مقابلے میں پہلی بار ایک مختلف عسکری حالت کا سامنا کرنا پڑا تھا۔ مغل امرا کو جو کھلے میدانوں میں لڑنے کے عادی تھے یا قلعہ جات پر چڑھائی کرنے کی صلاحیتیں رکھتے تھے۔ دکن میں مرہٹوں کے ہاتھوں گوریلا جنگوں سے سخت پریشان ہوئے۔ مغلوں کے آزمائے ہوئے فاتح سرداروں کو بھی مرہٹوں کے حملوں کی حکمت عملی سے ہزیمت اٹھانا پڑی۔ ان کی فاتح سائیکی بار بار شکست کا شکار ہوئی۔ دکن کی نہ ختم ہونے والی صبر آزما جنگوں اور محاصروں نے مغل امرا کو تھکا دیا تھا۔ چنانچہ تاریخ میں پہلی بار ان کے حوصلے پست ہوئے اور وہ مغلیہ سلطنت کے مستقبل کے بارے میں بھی فکر مند ہوئے۔ شہنشاہیت کا ناقابل شکست ادارہ بھی انہیں ڈولتا ہوا نظر آنے لگا۔ دکنی مہمات میں امرا کا عسکری کردار شدت سے متاثر ہوا۔ ہم بہت سے ایسے واقعات کا

سامنا کرتے ہیں جب فوجی سردار محاصروں یا جنگوں میں مرہٹوں سے خاموش معاہدے کر لیتے تھے۔ بے جا طور پر محاصروں کو طول دیے جاتے تھے۔ یا مرہٹوں سے رعایت برت لیتے تھے۔

دکنی مہمات کا دوسرا حصہ گول کنڈہ اور بیجاپور سے متعلق ہے۔ ان دونوں ریاستوں پر چڑھائی کے لیے عالمگیر تو پورے طور پر مطمئن تھا مگر امرا کے کچھ طبقے مطمئن نہ تھے۔ خافی خان کا کہنا ہے کہ گول کنڈہ کے محاصرہ میں مغل سردار خاں جہاں اور خود شہزادہ معظم نے بارشوں کی وجہ سے تساہل سے کام لیا تھا۔ خاں جہاں عالمگیر کی طرف سے دل برداشتہ تھا اور حملے کے خلاف تھا۔ اس لیے عالمگیر نے خود اپنے قلم سے ایک فرمان لکھ کر خاں جہاں کی سخت سرزنش کی تھی اور فوری طور پر حملوں کا حکم جاری کیا تھا۔[۴۳] دکنی حکمت عملی کے سلسلے میں علما کی رائے بھی عالمگیر کے خلاف تھی۔ جب اس نے ان ریاستوں پر حملے کے لیے علما سے فتویٰ لینا چاہا تھا تو فتویٰ حملوں کے خلاف ملا تھا کیونکہ علما بیجاپور، گول کنڈہ کو برادر اسلامی ریاستیں سمجھتے تھے۔[۴۴] گول کنڈہ کے محاصرے کے دوران عالمگیر کو جب یہ معلوم ہوا تھا کہ شہزادہ معظم گول کنڈہ کے حکمران ابوالحسن تاناشاہ سے ہمدردی رکھتا ہے اور دونوں کے درمیان خفیہ مراسلت جاری ہے تو معظم، عالمگیر کے شدید عتاب کا نشانہ بنا تھا۔[۴۵] بیجاپور اور گول کنڈہ مغلوں کے نزدیک معتوب ریاستیں تھیں کہ مرہٹوں سے تعلق رکھتی تھیں۔ ان کو مدد اور پناہ فراہم کرتی تھیں اس لیے مغل ان کو تباہ کرنے میں حق بہ جانب تھے۔ اگرچہ دونوں ریاستیں ۸۷-۱۶۸۶ء میں ختم ہو گئیں مگر ان کی تباہی کی مہمات میں مغلیہ عساکر کو بہت نقصان پہنچا۔ امرا اور سپاہی مسلم ریاستوں کے خون خرابے سے بددل ہوئے۔ اور دکن میں ان کے حوصلے فتوحات سے بلند تو ہوئے مگر اخلاقی سطح پر پست ہوئے۔ درحقیقت ان لڑائیوں میں ان کے اندر اپنی کارروائیوں کے لیے منصفانہ جواز کا مسئلہ بھی پیدا ہوا۔

مغل دربار کے تورانی اور ایرانی امرا کے مابین شدید کشمکش بھی عالمگیر کی دکنی حکمت عملی پر اثرانداز ہوئی۔ ایرانی امرا کا سرغنہ اسد خاں اور اس کا بیٹا ذوالفقار خاں تھا اور تورانی امرا کا رہنما غازی الدین فیروز جنگ اور اس کا بیٹا چِن قلیچ خان تھا جو مستقبل میں نظام الملک آصف جاہ کی شکل میں ظاہر ہونے والا تھا۔ اورنگ زیب کے دور میں ان دونوں گروہوں کے درمیان مشترکہ بات یہ تھی کہ یہ گروہ دکن کے معاملات میں برابر شریک رہے تھے۔ دکنی حکمتِ عملی کے بارے میں یہ دونوں گروہ مختلف آرا رکھتے تھے۔ اور متضاد سمتوں میں چلنے کے خواہش مند تھے۔ اسد خاں اور ذوالفقار خاں، مرہٹوں کا دل ہاتھ میں لینا چاہتے تھے وہ دکن میں مغل اقتدار کو بچانے کے لیے ان سے معاہدہ کرنے میں یقین رکھتے تھے۔[۴۶]

ذوالفقار خاں مرہٹوں سرداروں سے تعلقات رکھتا تھا۔ وہ ان کی غیر معمولی جنگی چالوں سے بھی مرعوب تھا۔ وہ دکن کے مقامی ماحول میں جنگ کو طول دینا نہ چاہتا تھا اس لیے وہ مرہٹوں سے کسی معاہدے کے ذریعے امن و امان قائم کرنے کا متمنی تھا۔ جب کہ تورانی گروہ اس حکمتِ عملی کا مخالف تھا۔ غازی الدین فیروز جنگ نے مرہٹوں کے خلاف سخت اور غیر مصالحت پسندانہ رویہ اختیار کر رکھا تھا۔ مغل امرا کے درمیان گروہ بندی کے اس دور میں یہ بات صاف طور پر ظاہر ہو رہی تھی کہ ان کی داخلی سوچ دشمن سے متصادم ہونے کی صلاحیت کو کمزور کر رہی تھی۔

چنانچہ امرا کے مابین یہ رقابت اور فرقہ بندی آنے والے ادوار میں مغل سلطنت کے سیاسی بحران کی نشان دہی کررہی تھی۔[۲۴]

مغلوں کی عسکری حکمتِ عملی دکن کے معاملات میں جہاں جارحانہ تھی وہاں اس میں مصالحانہ عنصر بھی موجود تھا۔ مغلیہ سلطنت دکن کی تسخیر کر کے ہندوستان کو ایک واحد مرکزی حکومت کے تحت لانے کے لیے کوشاں تھی اور اس سلسلے میں اپنی مکمل فوقیت اور اقتدارِ اعلیٰ کو مسلط کرنا چاہتی تھی۔ مگر عالمگیر کی مہمات کے زمانے سے پہلے ہی دکن میں مرہٹہ قوم اپنی نسلی پہچان کے حوالے سے اپنی خود مختار ریاست بنانے کے لیے سرگرم تھی۔ اس صورتِ حال میں مرہٹے مغلوں کے راستے کی دیوار بن رہے تھے اور مغل ان کے ریاستی منصوبوں کی راہ میں حائل تھے۔ دونوں اطراف کے مقاصد قطعاً متضاد تھے اس لیے ان کے درمیان کسی معنوی اکائی کا بننا محال تھا۔ عالمگیر نے اپنی جارحانہ حکمت عملی کے ساتھ ساتھ مرہٹوں کی طرف اتحاد اور دوستی کا قدم بھی بڑھایا اور کئی بار ان کو اعلیٰ مراتب سے سرفراز کر کے مغلیہ سلطنت کی اکائی میں ضم کرنے کی کوششیں کیں۔ مرہٹہ سردار مصلحتاً مغلوں کی سیاسی برتری تسلیم کرتے مگر جوں ہی موقع ملتا' دوبارہ تصادم پر آمادہ ہو کر دفاعی حیثیت اختیار کر لیتے یا گوریلا کارروائیاں شروع کر کے ازسرِ نو اپنے مقاصد کے لیے جدوجہد کرنے لگتے۔ مرہٹوں کے اندر اپنی قومی پہچان کا شعور بہت گہرا تھا۔ اور وہ اِسے ہر قیمت پر تحفظ دینے اور عروج پر لے جانے کے لیے کوشاں تھے۔ تاریخی اعتبار سے جوں جوں مغلوں کے ساتھ ان کے تصادمات بڑھتے گئے' اختلافات سنگین ہوتے چلے گئے۔ اور ہندوستان کے اندر مصالحت کے تمام رستے بند ہوتے گئے۔ نتیجہ کے طور پر مغلوں کی مرکزی ہیئت کو شدید نقصان آنے والے ادوار میں برداشت کرنا پڑا۔ مرہٹے ایک ابھرتی ہوئی طاقت کے طور پر شمالی ہند تک آ پہنچے ان کے ہاتھوں دلی مرکز برباد ہوا۔ ہندوستان کی مرکزیت برباد ہو گئی۔ اور مغرب سے آنے والی اقوام کے لیے راستہ ہموار ہوا۔

ہندوستان میں مغلیہ سلطنت کے زوال کو ہم کسی واحد وجہ سے تعبیر نہیں کر سکتے۔ زوال سلطنت کا تجزیہ کریں تو اس میں بہت سے عوامل کار فرما ملتے ہیں۔ مختلف ادوار میں مورخین اس زوال کے اسباب کو اپنی اپنی سیاسی سوچ اور مفادات کے حوالے سے تعبیر کرتے رہے ہیں۔ جیسا کہ ہم وضاحت کر چکے ہیں کہ انیسویں اور بیسویں صدی میں برطانوی مفادات کے تحفظ کے لیے عالمگیر کی مذہبی حکمتِ عملی اور فرقہ واریت کے تصور کو فروغ دیا جاتا رہا۔ اس کلاسیک تصور کو علی گڑھ کے مورخین ڈاکٹر ستیش چندر اور ڈاکٹر اطہر علی نے ۱۹۶۰ء کی دہائی میں دستاویزی شہادتوں سے رد کیا۔ انہوں نے مغل دربار کی گروہ بندیوں' جاگیرداری نظام کے زوال اور دکنی فتوحات کے بعد نئے منصب داروں کی کثرت اور اراضی کے فقدان کے سبب سے پیدا ہونے والے جاگیرداری اور عسکری بحران کا تصور پیش کیا۔ اگرچہ یہ تصور چیلنج بھی ہوا مگر اس کی صداقت اپنی جگہ موجود ہے۔

حوالے

١- John F. Richards, The Mughal Empire (Cambridge: Cambridge university press, 1995) p-213.

٢- Sh. Abdur Rashid, History of the later Mughals (Lahore: Research Society of Pakistan, 1978) p-22

٣- ڈاکٹر ستیش چندر، مغل دربار کی گروہ بندیاں محمد قاسم صدیق، مترجم: (لاہور: نگارشات ۱۹۹۵ء) ۲۲۲

۴- Hari Ram Gupta, Marathas and Panipat (Chandigarh: Panjab university, 1961) p-97.

۵- Ibid, pp. 96-98.

٦- Qirish Chandra Dwivedi, The Jats (Delhi: Arnold publishers, 1989) p-26.

۷- Ibid, p-29

٨- Ibid, p-34

٩- Richards, The Mughal Empire, p-250

١٠- Ibid, p-251

١١- The Jats, p-38

١٢- عبدالقادر بیدل، "چہار عناصر" دربارِ ملی شیخ محمد اکرام، ڈاکٹر وحید قریشی، مرتبین: (لاہور: مجلس ترقی ادب ۱۹۶۴ء) ۳۶۰

١٣- Hari Ram Gupta, Later Mughal History of the Punjab (Lahore: Sang-e-meel publications, 1996) p-37-38

١۴- Later Mughal History, p-40

١۵- Ibid, P-41

١٦- Muzaffar Alam, The crisis of Empire in Mughal North India, Awadh and the Punjab, P-1707-1748 (Delhi: Oxford university press, 1986) p-134

١۷- C. A. Bayly, Indian society and the making of British empire (Cambridge: Cambridge university press, 1988) P-21

١٨- Ibid, p-23

١٩- B. S. Nijjir, Punjab under the later Mughals (Lahore: Book Traders, N.D) p- 85-86

٢٠- اکرام علی ملک، تاریخ پنجاب (لاہور: سلمان مطبوعات، ۱۹۹۰ء) ۱۳۲

٢١- خلیق احمد نظامی، شاہ ولی اللہ کے سیاسی مکتوبات (علی گڑھ: ۱۹۵۰ء)

٢٢- گنڈا سنگھ، احمد شاہ ابدالی (لاہور: تخلیقات، ۱۹۹۳ء) ۳۲۰

۲۳- گنڈا سنگھ' ۴۰۲

۲۴- مغلیہ بادشاہت کی جگہ دلی میں ہندوؤں کی مرہٹہ حکومت قائم کرنے کے لیے مرہٹہ سرداروں کی تقریریں دیکھنے کے لیے رجوع کیجیے۔ ابدالی از گنڈا سنگھ میں عماد السعادت کے بیانات۔

۲۵- محمد سرور' ارمغان شاہ ولی اللہ (لاہور: ادارہ ثقافت اسلامیہ' ۱۹۸۶ء) ۳۴۷

۲۶- محمد سرور، ارمغان شاہ ولی اللہ ص ۳۵۰

۲۷- مذکورہ حوالہ ص ۳۵۱

۲۸- گنڈا سنگھ ص ۲۶۰

۲۹- ڈبلیو. فرینکلن' تاریخ شاہ عالم شاہ الحق صدیقی' مترجم؛ (کراچی: آل پاکستان ایجوکیشن کانفرنس' ۱۹۷۶ء) ۶۲

۳۰- W. Francklin, Reign of Shah Aulum (Lahore: Rupublican Books, 1988) p-33

۳۱- ڈاکٹر اوم پرشاد پرکاش' اورنگ زیب عالمگیر' ڈاکٹر مبارک علی' مرتب؛ (لاہور: فکشن ہاؤس ۲۰۰۰ء) ۱۴۲

۳۲- اوم پرشاد پرکاش ص ۱۴۳

۳۳- Percival Spear, History of India (London: Penguin, 1987) p-72-73

۳۴- Andrea Hintze, The Mughal Empire and Its Decline (Great Britain, Ashgat publishing limited, 1997) p-13

۳۵- Muzaffar Alam, The Crisis of Empire in Mughal North India, Awadh and the Punjab 1707-1748 (Delhi: Oxford university Press, 1986) p-21

۳۶- ڈاکٹر ستیش چندر، مغل دربار کی گروہ بندیاں محمد قاسم صدیقی' مترجم؛ (لاہور: نگارشات' ۱۹۹۵ء) ۲۶۲

۳۷- مغل دربار' ۲۵۸

۳۸- مذکورہ حوالہ' ۱۰

۳۹- The Crisis of Empire, p-3

۴۰- ڈاکٹر محمد اطہر علی' اورنگ زیب کے عہد میں مغل امرا' امین الدین' مترجم؛ (دلی: ترقی اردو بیورو' ۱۹۸۵ء) ۶۰-۲۵۹

۴۱- John F. Richards, Power, Administration in Mughal India (Cambridge: Cambridge University Press, 1988) p-3

۴۲- C.A. Bayly, Indian Society and the Making of British Empire (Cambridge: Cambridge University Press, 1988) p-3

۴۳- عبد المجید صدیقی' تاریخ گول کنڈہ (حیدر آباد: ادارہ ادبیات اردو' ۱۹۶۴ء) ۲۸۴

۴۴- صدیقی، گول کنڈہ، ۳۰۱

۴۵- گول کنڈہ کے محاصرے میں ابوالحسن سے خفیہ رابطہ رکھنے کے شبہ میں شہزادہ معظم اور اس کے خاندان پر عالمگیری عتاب کے لیے دیکھیے۔ خافی خان' منتخب اللباب' محمود احمد فاروقی' مترجم؛ جلد ۳' ص ۳۰۳-۳۰۰

۴۶- مغل امرا' ۱۲۸

۴۷- مذکورہ حوالہ' ۱۲۹

جعفر زٹلی (۱۶۵۳ء-۱۷۱۳ء)

اٹھارھویں صدی میں طنز و مزاح اور لایعنیت کا شاعر

یہ بات دل چسپ بھی ہے اور عجیب بھی کہ شالی ہند میں ستر ھویں صدی کی ابتدائی اردو شاعری کے افق پر ایک ایسا لایعنی شاعر ہمیں ملتا ہے جو صاحبِ دیوان بھی تھا۔ شمالی ہند میں فارسی شعری روایت سے مغلوب ادبی ماحول میں ہم ایک ایسے شاعر کی آواز سنتے ہیں جو فارسی ادب کی سنجیدگی اور لطافتوں کے خلاف لایعنی شاعری (Abssurd Poetry) کا علم بلند کرتا ہے۔

مغلیہ دور حکومت میں روایت پرستی اور رسمیت (Formalism) کے حد سے بڑھے ہوئے اثرات کے خلاف جعفر زٹلی کا کردار ایک ردِ عمل کی صورت میں دکھائی دیتا ہے۔ اتفاق سے اس کو عالمگیر جیسے متدین اور سخت گیر بادشاہ کا زمانہ ملا۔ کہاں ایک طرف عالمگیری حکومت کی پاکیزگی اور بنیاد پرستی کے ساتھ ساتھ قواعدِ حیات اور قواعدِ ریاست پر زور ......اور کہاں جعفر زٹلی کی بے لگام ہزلیہ شاعری۔ عالمگیر کے دور کی یہ انتہائیں تھیں اور ان دونوں کے درمیان زمیں آسماں کا تفاوت پایا جاتا ہے۔

جعفر اپنے دور کا انتہائی بے باک اور نڈر شاعر تھا۔ وہ اردو کا پہلا شاعر تھا کہ جس نے شاعری کے روایتی اسالیب کو ترک کیا۔ اس نے غزل کی روایتی تکنیک' اس کی دیومالا، تہذیب اور عشق و عاشقی کے مروجہ تصورات سے بغاوت کی۔ وہ اپنے عہد کا ایک بڑا باغی تھا کہ جو ریاست سے بھی ٹکرا جانے میں خوف محسوس نہ کرتا تھا۔ زٹلی اردو کا پہلا شاعر تھا جسے تخلیقی اظہار کی سنگین پاداش میں سزائے موت کا سامنا کرنا پڑا۔

یہ ۱۶۵۸ء کا زمانہ تھا جب اورنگ زیب اپنے تینوں بھائیوں کو شکست دینے اور شاہجہاں کو آگرہ کے قلعہ میں قید کرنے کے بعد ہندوستان کے تخت سلطنت پر بیٹھ چکا تھا۔ اسی زمانے میں اردو زبان کا وہ شاعر پیدا ہوا جس نے آنے والے ادوار میں جعفر زٹلی کے نام سے شہرت حاصل کی اور جو ہندوستانی اشرافیہ کے لیے اپنی ہجویات کے باعث ایک دہشت بن گیا تھا۔ جعفر زٹلی کو اردو ادب کے پرانے سنجیدہ حلقے ادبی دنیا سے باہر کی چیز سمجھتے رہے۔ اس کے طنز و مزاح کو معاشرتی حوالوں سے سمجھنے کی بجائے محض زٹل اور لغو کہہ کر ٹال دینا ان لوگوں کا شعار تھا۔ زیادہ سے زیادہ اسے معمولی قسم کی تفریحِ طبع کی چیز سمجھا گیا۔ یہ کسی نے نہ سوچا کہ وہ اپنے عہد کی سماجیات کا نقاد تھا مگر اس

کا عہد اسے احمق اور یاوہ گو سمجھتا رہا۔ آج ہم اس کی اسی یاوہ گوئی کے مداح خواں ہیں جسے اس کا عہد ہمیشہ رد کرتا رہا تھا۔ جعفر کا انتقال ۱۷۱۳ء میں ہوا۔

گزشتہ صدیوں میں طویل ادوار تک جعفر زٹلی کی فنی قدر و قیمت کا اعتراف کرنے سے گریز کیا جاتا رہا ہے۔ بحیثیت شاعر اس کی اہمیت کو نہ سمجھا گیا۔ ان ادوار میں جعفر زٹلی کی ایک ایسی تصویر بنا دی گئی تھی جس میں وہ شاعر نہیں بلکہ سرکس کا مسخرا یا بھانڈ معلوم ہوتا تھا۔ اس مستحکم تصور کو ختم کرنے میں بہت مدت صرف ہوئی۔ جعفر زٹلی کے بارے میں پہلی بار سنجیدگی سے اس وقت غور کیا گیا جب ۱۹۲۸ء میں محمود شیرانی کی تالیف "پنجاب میں اردو" شائع ہوئی۔ شیرانی نے زٹلی پر اپنا تبصرہ لکھتے ہوئے اس بات کا اعتراف کیا کہ "زٹلی کی طباعی اور ذہانت سے کوئی انکار نہیں کر سکتا۔"[۱] اس کے بعد طویل مدت گزر گئی۔ جعفر دوبارہ کسی موقر شخصیت سے تحسین حاصل نہ کر سکا۔ تا آں کہ بیسویں صدی کے ربع آخر میں اس کی طرف دوبارہ سنجیدگی سے توجہ دی گئی اور اسے ادبی تاریخ کے اوراق پر ایک اہم شاعر کے طور پر پیش کیا گیا مگر اس سے کچھ پہلے جب ۱۹۶۲ء میں "علی گڑھ تاریخ ادب اردو" شائع ہوئی تھی تو شمالی ہند کی ابتدائی ادبی تاریخ میں ڈاکٹر نور الحسن ہاشمی نے اس پر چند صفحات کا نوٹ یہ کہہ کر لکھا تھا کہ اورنگ زیب جیسے متین اور سنجیدہ بادشاہ کے زمانے میں زٹلی جیسے غیر سنجیدہ اور ہزال گو شاعر کا ذکر ناگزیر ہے۔[۲]

گزشتہ ربع صدی میں جعفر زٹلی کی طرف اردو ادب کے محققین اور نقادوں نے قابل قدر توجہ مبذول کی ہے۔ یہ وہ دور ہے جس میں جعفر زٹلی کی بازیافت ہوئی ہے اور سنجیدگی سے اس کی شاعری کو سمجھنے کی وقیع کوششیں کی گئی ہیں۔ ان میں ۱۹۷۹ء میں "کلیاتِ جعفر زٹلی" بھی شامل ہے جو مسلم یونیورسٹی علی گڑھ کے ڈاکٹر نعیم احمد نے مرتب کر کے شائع کی۔ بہ قول ڈاکٹر گیان چند انہوں نے تمام فحش الفاظ کو بے جھجک طور پر چھاپ دیا ہے۔[۳] موصوف یہ خبر بھی دیتے ہیں کہ جواہر لال نہرو یونیورسٹی میں علی جاوید نے پی ایچ۔ ڈی کا تحقیقی مقالہ لکھا تھا جو شائع نہیں ہو سکا۔ ڈاکٹر گیان چند نے مقالے کا سن نہیں لکھا ہے۔ ہندوستان ہی میں جعفر پر ایک اور مقالہ ۱۹۷۹ء میں ناگپور یونیورسٹی میں سمیع اللہ نے لکھا تھا۔[۴] ڈاکٹر جمیل جالبی تاریخ ادب کے ان نقادوں میں ہیں جنہوں نے پہلی بار کھل کر جعفر زٹلی کی شعری تحسین کی ہے اور اسے مختلف تنقیدی جہات سے پیش کیا ہے۔ انہوں نے انڈیا آفس لائبریری کے نسخہ کلیات جعفر زٹلی کو مرتب بھی کیا تھا جسے انہوں نے اشاعت کے لیے آفسٹ کتابت پر اشاعت کے لیے تیار کر لیا تھا مگر اس کی اشاعت کو ملتوی کرنا پڑا وہ اس بات کا فیصلہ نہ کر سکے کہ "غیر شریفانہ الفاظ" جوں کے توں برقرار رکھے جائیں یا ان کو حذف کر کے نقطے لگا دیئے جائیں۔[۵] ۱۹۹۱ء میں اسلام آباد سے مقتدرہ قومی زبان کی طرف سے شائع ہونے والی ڈاکٹر انور سدید کی "اردو ادب کی مختصر تاریخ" میں زٹلی پر ایک مختصر تنقیدی تبصرہ قلم بند کیا گیا ہے۔

۱۹۶۴ء میں اردو ادب کی تاریخ پر ڈاکٹر محمد صادق کی ایک قابل قدر کتاب شائع ہوئی تھی۔ اس میں زٹلی ان کی نظر التفات سے محروم رہا۔ بعد میں اس کتاب کا نظر ثانی شدہ ایڈیشن ۱۹۸۴ء میں شائع ہوا مگر زٹلی پھر بھی محروم ہی رہا۔ ۱۹۷۱ء میں پنجاب یونیورسٹی لاہور کے "شعبہ تاریخ ادبیات مسلمانانِ پاک و ہند" کی طرف سے اردو

ادب کی تاریخ کی جلد اول شائع ہوئی۔ اس میں جعفر زٹلی پر ایک سرسری تبصرہ شامل کیا گیا تھا۔ ۱۹۹۸ء میں دلی سے ڈاکٹر گیان چند اور ڈاکٹر سیدہ جعفر کی تاریخ ادب اردو شائع ہوئی ہے۔ یہ کتاب پانچ جلدوں میں ۱۷۰۰ء تک کے ادوار پر مشتمل ہے۔ پانچویں جلد میں شمالی ہند کے شعرا میں ڈاکٹر گیان چند نے "جعفر زٹلی" پر مفصل مقالہ لکھا ہے۔ اس کی زندگی اور شاعری پر بحث کی ہے۔ دلی ہی سے ڈاکٹر محمد حسن کی کتاب "اردو ادب کی سماجیاتی تاریخ" ۱۹۹۸ء میں چھپی ہے۔ اس کتاب میں زٹلی پر ایک شذرہ موجود ہے۔

جعفر زٹلی مزاج کے اعتبار سے انتہائی دریدہ دہن، انتہائی بے باک اور آتش بیاں انسان تھا۔ وہ ہر قسم کے سیاسی، ریاستی، معاشرتی اور تہذیبی ادب و آداب اور رسومات سے ماورا شخص تھا اور کسی قسم کے خوف یا احتساب کو دل میں نہ لاتا تھا۔ روز مرہ زندگی کے ظاہری آداب و قواعد کو توڑ دینا اس کے لیے معمولی بات تھی۔ ملک کی نہایت اہم اور وقیع شخصیات کا خاکہ اڑا دینا یا ان کی تضحیک کر دینا اس کے معمولات کا حصہ تھا۔ اس لیے جعفر اپنے زمانے میں امرا اور خواص کے لیے دہشت بن گیا تھا۔ یہ لوگ اس کی دریدہ دہنی سے خائف رہتے تھے۔ اسی وجہ سے شفیق اورنگ آبادی یہ لکھنے پر مجبور ہو گیا تھا کہ ظلِ سبحانی بھی اس کی آتش بیانی سے لرزتے تھے[۶] اور میر جیسے شاعر نے اس کے بارے میں یہ لکھا ہے کہ وہ کاٹنے والی زبان کا مالک تھا[۷]۔

جعفر زٹلی ایک زبردست استحصال کرنے والا شخص تھا۔ اس کی ہجویات اور مضحکات کی دہشت دور دور تک پھیلی ہوئی تھی۔ وہ جانتا تھا کہ لوگ اس کی شاعری سے خوف کھاتے ہیں۔ اس لیے وہ اپنے شعری کردار سے ہر طرح کے لوگوں کو استعمال کرتا تھا۔ اس کے بارے میں کہا جاتا ہے کہ وہ جس کسی سے ملنے کے لیے جاتا، اپنی جیب میں اس کی تحسین کا سامان رکھتا تھا۔ اگر وہ اسے خوش کر دیتا تو جعفر شعری تحسین نذر کر دیتا۔ اگر ایسا نہ ہوتا تو پھر شخصِ مذکورہ اس کی بے پناہ ہجو کا نشانہ بن جاتا تھا۔ خواص و عوام اس کی نشانہ بازی سے خائف اور دہشت زدہ رہتے تھے۔

جعفر کی طنزیات، مضحکات اور مزاح نگاری کا دائرہ کار بالعموم اس کی ذات کے ارد گرد گھومتا ہے۔ اس کی طنز بے حد ذاتی ہے۔ ایسی طنز میں وہ آخری انتہاؤں تک جا پہنچنے میں کوئی گریز نہیں کرتا۔ اسی لیے اس نوعیت کی طنزیہ شاعری اس کے ذاتی غم و غصے سے بھری ہوئی ہے۔ اسے پڑھ کر ہم طنز نگاری کے فن سے کم کم ہی محظوظ ہوتے ہیں۔ ہماری ہمدردی بے چارے اس فرد کے ساتھ ہو جاتی ہے جو جعفر کی ستم شعاری کا شکار ہوا تھا۔ اس کی ایک وجہ جعفر کی حد درجہ حساسیت بھی ہو سکتی ہے۔ جوں ہی اسے کوئی جواب نفی میں ملتا، وہ فوراً ذاتی طنز نگاری شروع کر دیتا تھا۔ وہ کسی بھی سطح پر اپنی ذات کی ہلکی سے ہلکی شکست بھی برداشت کرنے کے لیے تیار نہ تھا۔ چناں چہ ذات کی یہ از بس حساسیت فوراً بروئے کار آتی تھی اور اس کا قلم رواں ہو جاتا تھا۔ ڈاکٹر انور سدید نے ایک اور خیال بھی ظاہر کیا ہے۔ ان کا کہنا ہے کہ زمانے کے ابتذال اور سرد مہری نے زٹلی کو منتقم المزاج بنا دیا تھا![۸]

حصولِ رزق کی خاطر جعفر زٹلی نے کچھ مدت مغلیہ لشکر میں بھی گزاری تھی۔ عالمگیر کے دور میں یہ بات مشہور تھی کہ دکن سپاہیوں کا نان و نفقہ ہے۔ زٹلی بھی اس نان و نفقہ کی خاطر دکن جا پہنچا تھا جہاں اس نے دکنی

مورچوں میں شب و روز آگ اور دھوئیں کے کھیل دیکھے۔ اس جیسا زندہ دل اور خوش باش شاعر اس قسم کی خوف ناک زندگی کیسے گزار سکتا تھا۔ رات دن بارود میں رہنا' دھاکوں سے لرزنا' خطرات کا سامنا کرنا' ہمہ وقت جان ہتھیلی پہ رکھے پھرنا اس کے بس کی بات نہ تھی۔ وہ لوگوں کو لفظوں سے مارنے کا عادی تھا مگر یہاں وہ خود مارا جا رہا تھا۔ جنگ کی ہولناکیوں کے تجربے کو اس نے ایک نظم کی شکل دے دی تھی جو یہ ہے:

توبہ ازیں وسوسہ مورچھل
دمبدم از دمدمہ جاں در خلل
توبہ ازیں (مسکن) پرشور و شر
مرحلہ پرخطر و خوف و ڈر
از نظر آدمیان شد الوپ
گنبد گردوں ز صدا ہائے توپ
بان و تفنگ است بہر صبح و شام
تیر و خدنگ است دگر والسلام
خاک دریں زیستن و زندگی
جاں بخلل دل پراگندگی
روز بہ ہیبت گزرد شب بہول
خاک دریں زیستن فعل و قول
پر خس و خاشاک بسر ٹوکری
نزد خرد بہتر ازیں نوکریں
جعفر ازیں کوچہ پس مورچھل
شرم حضوری مکن و لوٹ چل

جعفر زٹلی اگرچہ اپنی ہزلیات کے باعث مشہور تھا مگر اس کے باوجود اس کے ہاں اپنے عہد کی آگہی کا تصور موجود ہے۔ وہ ان شعرا میں تھا جنہوں نے سترھویں صدی کے اواخر اور بالخصوص عالمگیر کے انتقال (۱۷۰۷ء) کے بعد معاشرے کو تیزی سے ٹوٹتے اور بکھرتے ہوئے دیکھا اور ادبی تاریخ کے اوراق پر اپنی شہادت قلم بند کی۔ ایک شہادت تو وہ ہے جسے مورخین پیش کرتے ہیں مگر زٹلی کی شہادت ایک ایسے انسان کے مجروح جذبات کو پیش کرتی ہے جو تاریخ ادب میں اپنی غیر سنجیدہ تحریروں کے لیے بدنام ہے جس کی منظومات پڑھ کر ادب کے سنجیدہ علما کی پیشانیوں پر پسینہ آ جاتا ہے۔ زٹلی جیسے لایعنی شاعر سے یہ توقع ہی رکھنا عبث تھا کہ وہ زندگی میں کبھی کوئی سنجیدہ قرینہ بھی اختیار کرے گا مگر عالمگیر کے دورِ آخر اور مابعد کی معاشرتی افراتفری' ٹوٹ پھوٹ' اقدار کی شکست و ریخت

اور انسان کی تباہی و بربادی کا جو نقشہ اس نے بنایا ہے' وہ یہ ظاہر کرتا ہے کہ اپنے عہد کے زوال کو زٹلی جیسے لایعنی شاعر نے بھی شدت سے محسوس کیا ہے۔ وہ پہلا اردو شاعر تھا جس نے اپنے دور کی بے معنویت' بے ربطی اور زوال کی نشان دہی کی ہے۔ اس کی دو نظموں میں شہر آشوب جیسی کیفیات پائی جاتی ہیں۔ یہ دو نظمیں ہی اس کی شاعری کو بامعنی بنانے کے لیے کافی ہیں۔ مغلیہ دور کی معاشرتی' ریاستی اور سیاسی بے ربطی نے زٹلی کو ایک ایسے مقام پر لا کھڑا کر دیا تھا جہاں وہ رنج و غم کی حالت میں اپنے عہد کے زوال کا پر سوز نوحہ سپردِ قلم کرتا ہے۔ پہلی نظم عالمگیر کے انتقال کے حوالے سے ہے:

کہاں اب پایئے ایسا شہنشاہ ۔۔۔ مکمل اکمل و کامل دل آگاہ
رکت کے آنسوؤں جگ رووتا ہے ۔۔۔ نہ میٹھی نیند کوئی سووتا ہے
صدائے توپ و بندوق است ہر سو ۔۔۔ بہ سر اسباب و صندوق است ہر سو
دوادو ہر طرف بھاگڑ پڑی ہے ۔۔۔ بچہ درگود و سر کھٹیا دھری ہے
کٹاکٹ و لٹالٹ ہست ہر سو ۔۔۔ جھٹاجھٹ و پھٹاپھٹ ہست ہر سو
بہ ہر سو مار مارو دھاڑ است ۔۔۔ او چل چال و تبر خنجر کٹارا است
ازاں اعظم و زین سوئے معظم ۔۔۔ جھگڑا جھگڑ و دھڑادھڑ دھڑ ہر دو پایم
بہ بینم تا خدا ازکیست راضی ۔۔۔ بخواند خطبہ از نام کہ قاضی

دوسری نظم میں معاشرتی بے ربطی' اقدار کی توڑ پھوڑ' اخلاقی زوال اور اقتصادی بدحالی کا منظر دیکھا جا سکتا ہے۔ مغلوں کے زوال کے حوالے سے یہ شمالی ہند میں اردو کی شاید اولیں نظم ہے:

گیا اخلاص عالم سے عجب یہ دور آیا ہے ۔۔۔ ڈرے سب خلق ظالم سے عجب یہ دور آیا ہے
نہ یاروں میں رہی یاری نہ بھائیوں میں وفاداری ۔۔۔ محبت اٹھ گئی ساری عجب یہ دور آیا ہے
نہ بولے راستی کوئی عمر سب جھوٹ میں کھوئی ۔۔۔ اتاری شرم کی لوئی عجب یہ دور آیا ہے
ہنرمندان ہر جائی پھریں در در بہ رسوائی ۔۔۔ رزل قوموں کی بن آئی عجب یہ دور آیا ہے
خوشامد سب کریں زر کی چہ بیگانہ چہ زن گھر کی ۔۔۔ ملادے بات سب ہر کی عجب یہ دور آیا ہے
سپاہی حق نہیں پاویں نت اٹھ اٹھ چوکیاں جاویں ۔۔۔ قرض بنیوں سے لے کھاویں عجب یہ دور آیا ہے
جنہوں کا نام ہے عاشق انہوں کا نام ہے فاسق ۔۔۔ ہزاروں میں کوئی صادق عجب یہ دور آیا ہے
دیا کرتے رہو جانا بھلائی سنگ لے جانا ۔۔۔ کہے جعفر پورکھ سیانا عجب یہ دور آیا ہے

شاید عمر رسیدہ ہونے کے بعد جعفر کی شاعری میں زوالِ عمر اور فنا کا احساس پیدا ہو گیا تھا۔ زندگی میں مال و دولت' ریاست' محلات اور شان و شوکت کی تباہی کو دیکھ کر جعفر نے جو رویہ اختیار کیا' اسی نوعیت کا شعری عمل

ایک صدی بعد نظیر اکبر آبادی کی نظم "بنجارہ نامہ" میں ملتا ہے۔ زٹلی اس بات کو بخوبی طور پر سمجھ لیتا ہے کہ انسان کی آخری منزل خاک ہے جہاں پہنچ کر وہ بالآخر خاک ہو جاتا ہے۔ اور یہ اس کا مقدر ہے۔ محلوں کی رونقیں، محفلیں، ملبوسات، خوشبویات اور ڈھول نقارے سب یہیں پر رہ جانے والے ہیں۔ موت کا نقارہ بجنے سے آدمی خاک میں جا ملے گا۔ جعفر کے ہاں اس قسم کی سنجیدہ منظومات کے نمونے کم کم ملتے ہیں:

نہ سو سکھ سیج راحت میں سدا رہ زود طاعت میں
اجل بھی ہے گی ساعت میں کہ آخر خاک ہو جانا
جنہوں کے لاکھ تھے گھوڑے سدا زربفت کے جوڑے
انہوں کو موت نے توڑے کہ آخر خاک ہو جانا
جنہوں گھر جھولتے ہاتھی ہزاراں رین دن ساتھی
تنہوں کو خاک اب کھاتی کہ آخر خاک ہو جانا
کمر جب موڑ کر چلتے عطر سب دیہہ پر ملتے
دیکھو اب خاک میں رلتے کہ آخر خاک ہو جانا
جنوں کے لال تھے ہیرے سدا مکھ پان کے بیڑے
تنہوں کو کھا گئے کیڑے کہ آخر خاک ہو جانا
سدا جو پہنتے ململ محل میں باجتے مندل
گئے وہ خاک میں رل مل کہ آخر خاک ہو جانا
لنگی باندھتے پاگاں محل میں رنگ اور راگاں
وہاں ہیں بیٹھتے کاگاں کہ آخر خاک ہو جانا
لذت کا کھاوتے کھانا پہرتے ریشمی بانا
انہوں کو موت نے بھانا کہ آخر خاک ہو جانا
ہزاروں شہر کے راجا جنو مکھ چاند سے لاجا
نقارا موت کا باجا کہ آخر خاک ہو جانا

جعفر اپنی لایعنی دنیا کا از بس اسیر تھا۔ جعفر کی تخلیقی زندگی کا بیشتر حصہ لایعنیت کے سفر ہی میں گزر گیا۔ اس نے زندگی کے کم تر درجے کے موضوعات کو اپنے سخن کا حصہ بنایا۔ اس لیے اس کا وژن بھی کم تر رہ گیا۔ دراصل وہ اپنی ذات کے محدود سے خول میں بیٹھا رہا۔ اس سے باہر نکل کر اس نے زندگی کو کم کم دیکھا تھا۔ عالمگیر کی وفات اور اپنے عہد کے آشوب پر لکھی جانے والی نظمیں اسی وقت لکھی جا سکیں جب وہ ذات کے خول سے برآمد ہوا اور اس نے ملکی افراتفری اور زوال کو اپنا موضوع بنایا۔ افسوس یہ کہ اس نے اس نوعیت کی شاعری کی ...

دی۔ جعفر کی مشکل یہ تھی کہ وہ طنزیات اور مضحکات کے بغیر کسی شعری عمل کا تصور بھی نہ کر سکتا تھا۔ اس کی اذیت پسند طناز طبیعت طنزیات کے بغیر پر سکون ہی نہ ہو سکتی تھی۔ اس کی شاعری کا المیہ یہ رہا کہ اس نے زندگی کے معمولی تجربوں کو اپنی شاعری کا حصہ بنالیا تھا۔ وہ ان چھوٹے تجربے کی دنیاؤں سے بلند نہ ہو سکا اور اس کی تخلیقی نشو و نما سکڑ کر رہ گئی۔

زندگی کے آخری ایام میں بھی اس کی ہجویات کا سلسلہ مسلسل جاری رہا۔ ۱۷۰۷ء میں عالمگیر کی رحلت کے بعد شہزادہ معظم 'بہادر شاہ اول کے نام سے تخت نشین ہوا تھا۔ جعفر زٹلی کو بہادر شاہ کی بادشاہی پسند نہ آئی۔ اس نے ہجو کہی۔

اے شاہِ زناں تاجِ شہاں بر سرِ تو — یا جوج و ماجوج بود لشکرِ تو
آثارِ قیامت زجبینت آشکار — دجال توئی خانِ خانان خسرِ تو

حوالے

۱- محمود شیرانی، پنجاب میں اردو (اسلام آباد: مقتدرہ، ۱۹۸۸ء) ۲۱۸
۲- ڈاکٹر نورالحسن ہاشمی، "شمالی ہند میں اردو ادب کے نمونے ۱۷۰۰ء تک"، علی گڑھ تاریخ ادب اردو (علی گڑھ: شعبۂ اردو مسلم یونیورسٹی، ۱۹۶۲ء) ۴۹۸
۳- ڈاکٹر گیان چند، "شمالی ہند میں اردو شاعری سترھویں صدی میں" تاریخ ادب اردو (دلی: قومی کونسل برائے فروغ اردو زبان، ۱۹۹۸ء) جلد پنجم، ۲۶
۴- مذکورہ حوالہ
۵- ڈاکٹر جمیل جالبی، تاریخ ادب اردو (لاہور: مجلس ترقی ادب، ۱۹۸۷ء) جلد اول، ص ۶۴۵
۶- چمنستانِ شعرا، بہ حوالہ پنجاب میں اردو، ۳۱۸
۷- میر، نکات الشعرا
۸- ڈاکٹر انور سدید، اردو ادب کی مختصر تاریخ (اسلام آباد: مقتدرہ، ۱۹۹۱ء) ۲۷۱-۲۷۰
۹- پنجاب میں اردو، ۲۰۹

باب نمبر ۹

شمالی ہند میں نئی لسانی روایت کا آغاز اور محرکات

دیوانِ ولی کی آمد ۱۷۲۱ء سے قبل کے دور کو ریختہ گوئی کا دور کہا جاتا ہے۔ ریختہ گوئی کے اس دور میں زبان صرف ذائقہ بدلنے کی چیز سمجھی جاتی تھی اور فارسی گو شعرا کبھی کبھار محض خوش طبعی کے لیے ریختہ میں طبع آزمائی کر لیتے تھے۔ ان شعرا نے کبھی بھی سنجیدگی اور تسلسل کے ساتھ ریختہ گوئی کو اختیار نہ کیا تھا۔ وجہ یہ تھی کہ ریختہ کو اس دور کے ادبی ماحول میں شعری اعتبار ہی حاصل نہ ہو سکا تھا۔ فارسی شاعری کی عظیم روایت کے مقابلے میں ریختہ گوئی دبی دبی ہی رہی۔ اگرچہ ادبی تاریخ کے دھندلکوں میں ریختہ کی حرکت خاموشی سے جاری رہی اور ریختہ گو شعرا کے چھوٹے چھوٹے تجربوں سے زبان کی ابتدائی روایت بنتی رہی۔ یہ دور زبان وادب کے لیے خام مال کی تیاری کا ہے مگر یہ خال مال بنانے والے لوگ معمولی نہ تھے۔ ان شعرا میں بیدلؔ بھی تھے اور مخلصؔ جیسے شاعر و عالم بھی۔ یہ لوگ بنیادی طور پر فارسی زبان کے شاعر تھے اور یہی ان کا سرمایۂ فن بھی تھا اور وجہ شہرت بھی۔ یہ بات بھی اپنی جگہ واضح نظر آتی ہے کہ ریختہ کے شعری اسالیب ان بلندپایہ شعرا کے خیالات کا ساتھ نہ دے سکتے تھے اور شاید اسی کے سبب وہ ریختہ کی روایت کی طرف باقاعدگی سے توجہ نہ دے سکے تھے۔

دیوان ولیؔ کی آمد سے پہلے کئی ریختہ گو شعرا کے نام مل جاتے ہیں۔ اس فہرست میں مرزا معزالدین محمد موسویؔ، بیدلؔ، قبولؔ کشمیری، سعد اللہ گلشنؔ، قزلباش خاں امیدؔ، نواب امیر خان انجامؔ، آرزوؔ اور مخلصؔ وغیرہ شامل ہیں۔[۱] ان شعرا کے کلام کو دیکھ کر یہ اندازہ ہوتا ہے کہ وہ فارسی غزل کی روایت کو ریختہ میں منتقل کرنے کی ابتدائی کوششیں کر رہے ہیں۔ ان شعرا کی زبان پر فارسی لغت اور مقامی زبانوں کے اثرات بہ یک وقت موجود ہیں۔ مقامی اثرات سے اگرچہ ان کی غزل کی جمالیاتی سطح مجروح ہوتی ہے مگر یہ اس دور کی مجبوری تھی۔ زبان کی اصلاح اور تہذیب کا دور بہت بعد میں شروع ہونے والا تھا۔ اس دور کے ریختہ گو شاعروں کے نمونے اس بات کی دلیل اور ثبوت ہیں کہ دیوان ولیؔ کی آمد سے پہلے شمالی ہند میں ریختہ کے شعری آثار موجود تھے اور ان میں سے بعض آثار کا لسانی اسلوب ولیؔ کے اسالیب سے کسی طرح کم تر نہ تھا۔ مثلاً عبدالقادر بیدلؔ (م ۱۷۲۰ء) کی یہ غزل ولیؔ کے اثرات سے پہلے کی ہے:

مت پوچھ دل کی باتیں، وہ دل کہاں ہے ہم میں
اس تخم بے نشاں کا حاصل کہاں ہے ہم میں

موجوں کی زد میں آئی جب کشتیِ تعین
بحرِ فنا پکارا ساحل کہاں ہے ہم میں
خارج نیں کی ہے پیدا تمثال آئینے میں
جو ہم میں ہے نمایاں داخل کہاں ہے ہم میں
سوزِ نہاں میں کب کا وو خاک ہو چکا ہے
اب دل کو ڈھونڈتے ہو اب دل کہاں ہے ہم میں
جب دل کے آستاں پے عشق آن کے پوکارا
پردے سیں یار بولا بیدلؔ کہاں ہے ہم میں[۲]

اس غزل میں بیدلؔ کا رنگ موجود ہے۔ اس میں زبان کی پختگی کے آثار بھی ہیں بلکہ اس غزل کی زبان اس حد تک صاف اور بے عیب ہے کہ شک گزرنے لگتا ہے۔ بیدلؔ کا انتقال ۱۷۲۰ء میں ہوتا ہے اور اس زمانے سے قبل اتنے صاف ستھرے اور شفاف اسلوب کی غزل واقعتاً حیرت میں مبتلا کر سکتی ہے۔ بیدلؔ کے بعد آنے والے ایہام گو شعرا اسلوب کے اعتبار سے اس غزل کی بلندیوں تک نہ پہنچ سکے۔

۱۷۲۱ء / ۱۱۳۳ھ کے لگ بھگ دیوانِ ولیؔ کی آمد سے پہلے شمالی ہندوستان میں ریختہ گوئی کی کوئی باقاعدہ اور مربوط روایت موجود نہ تھی۔ اس بات سے ہم قیاس کر سکتے ہیں کہ ولیؔ اکیس برس قبل ۱۷۰۰ء / ۱۱۱۲ھ میں جب دلی آیا ہوگا تو یہاں ریختہ کی روایت کو تفنن طبع کے حوالے سے دیکھ کر اسے مایوسی ہوئی ہوگی۔ دلی سے واپسی کے اکیس برس بعد ۱۷۲۱ء میں جب اس کا دیوان دلی پہنچتا ہے تو یہاں ریختہ کی باقاعدہ ادبی روایت ہنوز نہ بن سکی تھی۔ ریختہ کو وقار حاصل تھا نہ اعتبار...... فارسی کی درخشاں روایات کے سامنے یہ مقامی زبان بدستور بے وقار نظر آتی تھی۔

شمالی ہند کے شرفا اٹھارھویں صدی سے قبل اس زبان کو ادبی لحاظ سے بہت کم تر درجہ دیتے تھے کہ یہ زبان ان کی برتر تہذیبی سطح سے بہت نیچے تھی۔ وہ اس زبان میں قصباتی اور دیہاتی اثرات دیکھتے تھے۔ جب کہ ان کی فارسی زبان شہری تہذیب و تمدن کے اعلیٰ معیارات کی حامل تھی۔ فارسی شاعری میں صدیوں کا تہذیبی منظرنامہ حرکت کرتا ہوا ملتا تھا۔ ہر لفظ علامت یا استعارہ تھا اور اپنے اندر تہذیب و تاریخ کی معنویت کے لامتناہی تصورات رکھتا تھا۔ جب کہ اس عہد کی اردو زبان پر ابھی تک قصباتی چھاپ مسلط تھی۔ یہ زبان فصاحت، شائستگی اور نفاست کے ان درجات اور معیارات تک نہ پہنچتی تھی کہ جو درجات تخلیقی عمل کا لازمی حصہ سمجھے جاتے تھے۔ شمالی ہند میں مدت مدید تک اردو میں شعری تجربات کی ابتدانہ ہونے کا بڑا سبب یہ تھا کہ فارسی روایات اور ایرانی تہذیب و تمدن کے شائق شعرا کے نزدیک یہ مقامی زبان [جو ان ہی لوگوں کے اثرات سے پیدا ہوئی تھی] ناشائستہ اور غیر فصیح تھی، لہٰذا بڑی شاعری کے لیے موزوں نہ سمجھی جاتی تھی۔ چنانچہ ایک طویل دور معیارات کی اس کش مکش میں گزر گیا اور یوں ریختہ گوئی سست قدمی سے حرکت کرتی رہی۔ شمالی ہند کے شعرا کے رویے میں واضح تبدیلی کے آثار دیوانِ ولیؔ

کی آمد ۱۷۲۱ء / ۱۱۳۳ھ کے لگ بھگ شروع ہوتے ہیں اور تقریباً اسی عہد سے ایک باقاعدہ شعری روایت کا آغاز نظر آنے لگتا ہے اور یہیں سے بہت بڑی اور دور رس تبدیلیوں کی ابتدا ہوتی ہے۔

اس میں کچھ شک نہیں کہ شمالی ہند میں اردو شاعری کی ایک باقاعدہ روایت کی تشکیل میں وؔلی کا ہاتھ ہے مگر اس کے ساتھ ساتھ ہمیں اس دور کی سیاسی اور تہذیبی تاریخ کی حرکات کا بھی جائزہ لینا چاہیے۔ چناں چہ تاریخی حوالے سے دیکھا جائے تو شمالی ہند میں اردو کے فروغ اور مقبولیت کا سبب صرف وؔلی ہی نہیں تھا، اس کے اور بھی اسباب تھے۔ ایک زاویہ نگاہ سے اس کا تعلق مغلوں کے زوال کے ساتھ بھی وابستہ ہے۔[۳] ہندوستان میں فارسی زبان سلاطین ہند کے دور میں رائج ہوئی اور مغلیہ سلطنت کے دور میں اپنی عظمت کی انتہا تک جا پہنچی۔ فیضؔی، نظیرؔی، عرؔفی، صائبؔ، کلیمؔ اسی عہد کی نشانیاں ہیں اور بیدؔل اس سلسلے کا آخری بڑا شاعر ہے۔ بیدؔل کا انتقال ۱۷۲۰ء میں ہوتا ہے اور اس کے ساتھ ہی فارسی کی عظیم شعری روایت گہنانے لگتی ہے۔ اس مسئلہ کا بڑی حد تک تعلق مغلوں کے زوال کے ساتھ وابستہ ہے۔ ۱۷۰۷ء کے بعد مغلوں کی عظمت کا دور ختم ہونے لگتا ہے اور رفتہ رفتہ سیاست، معاشرت، تہذیب و ثقافت، اقتصادیات، عسکری طاقت، تمدن اور اخلاقیات کا زوال ظہور پذیر ہوتا ہے۔ یہ ایک ہمہ گیر زوال ہے جس کی رو میں زبان بھی خود بخود شامل ہو جاتی ہے۔ جوں جوں دلی کی مرکزی قوت کم زور پڑنے لگتی ہے، فارسی کے اثر و رسوخ کا دائرہ بھی سمٹتا چلا جاتا ہے اور اس کی جگہ مقامی زبانیں لینے لگتی ہیں۔ شاہی سرپرستی کے بہت محدود اور غیر موثر ہونے کی صورت میں بھی فارسی زبان کی اہمیت کم ہوتی جاتی ہے اور اس صورت حال میں مقامی زبان [اردو] آگے بڑھنے لگتی ہے۔ چوں کہ یہ زبان رابطہ کی زبان کی حیثیت اختیار کر گئی تھی، اس لیے اس کا حلقۂ اثر فارسی سے بڑھتا جا رہا تھا، لہٰذا ۱۷۲۱ء [دیوان وؔلی کی آمد کا زمانہ] کے لگ بھگ رابطہ کی یہ زبان تیزی سے فارسی کی جگہ لینے لگتی ہے اور اس میں شعر و ادب کا باقاعدگی سے سلسلہ شروع ہو جاتا ہے۔

وؔلی کو یہ تو یقین تھا کہ دکنی روایت میں وہ نہایت خوب صورت شاعری کر رہا ہے مگر یہ بات تو اس نے کبھی بھول کر بھی نہ سوچی ہو گی کہ اس کی شاعری شمالی ہند کی شعری روایت کو بدل کر رکھ دے گی اور شمال سے ریختہ گو شعرا کا ایک نیا قافلہ اسی کے نقوش قدم پر چلتے ہوئے شاعری کو نئی منزلوں تک پہنچا دے گا اور بقول ڈاکٹر محمد صادق وؔلی نے اپنے شعور کے بعید ترین گوشے میں بھی اپنی شاعری کی اس دھماکہ خیز خصوصیت کو محسوس نہ کیا ہو گا۔[۴]

۱۷۰۰ء / ۱۱۰۷ھ میں جب وؔلی اپنے دوست ابوالمعالی کے ساتھ پہلی بار دلی آیا تھا تو یہ اورنگ زیب کا زمانہ تھا۔ اس وقت عیش و طرب کی محفلیں سر عام برپا تھیں مگر جب وؔلی کا دیوان ۱۷۲۱ء / ۱۱۳۳ھ میں دلی پہنچتا ہے[۵] تو یہاں کے زمین آسمان بدلنے لگتے ہیں۔ یہ دوسرا جلوس محمد شاہی ہے، وؔلی کے دیوان کا نہایت گرم جوشی سے استقبال ہوتا ہے اور بقول مصحفیؔ، وؔلی کے اشعار ہر چھوٹے بڑے کی زبان پر جاری ہو جاتے ہیں۔[۶] بعد میں وؔلی کا کلام کائستھوں میں بہت مقبول ہوا۔ ان کے بارے میں بتایا جاتا ہے کہ وہ شراب پی کر مستی کے عالم میں بہروپ بھرتے، پھر فارسی کی عبارتیں، گلستاں کے اشعار یا وؔلی دکنی کے ریختہ کی غزلیں گا گا کر پڑھتے تھے۔[۷] محمد حسین آزاد 'دیوان وؔلی کی آمد کے بعد کا نقشہ کھینچتے ہوئے لکھتے ہیں:

"جب ان کا دیوان دلی میں پہنچا تو اشتیاق نے ادب کے ہاتھوں پر لیا۔ قدر دانی نے غور کی آنکھوں سے دیکھا۔ لذت نے زبان سے پڑھا۔ گیت موقوف ہو گئے۔ قوال معرفت کی محفلوں میں انہیں کی غزلیں گانے بجانے لگے، ارباب نشاط یاروں کو سنانے لگے۔ جو طبیعت موزوں رکھتے تھے، انہیں دیوان بنانے کا شوق ہوا۔"[۸]

چنانچہ ۱۷۲۱ء / ۱۱۳۳ھ کے بعد شمالی ہند میں ولی کا دیوان شعرائے دلی کی درسی کتاب بن جاتا ہے اور شعرا اس سے تخلیقی رہنمائی کا درس لیتے ہوئے نظر آتے ہیں۔ اس دور کے شاعر نہ صرف دلی بلکہ دلی سے باہر پنجاب کے دور افتادہ مقامات پر اس کی پیروی میں غزلیں کہنے لگتے ہیں۔ شاہ حاتم جیسا استاد شاعر ولی کو فخریہ طور پر اپنا استاد کہتا ہے۔ شمالی ہند کے اولیں صاحبِ دیوان شاعر (؟) فائز نے ولی کی زمینوں میں کئی غزلیں لکھیں۔ ۱۹۶۴ء میں فائز کے دیوان کی اشاعت کے وقت مسعود حسن رضوی ادیب نے اسے شمالی ہند کا پہلا صاحبِ دیوان شاعر قرار دیا تھا۔ ان کے دعویٰ کی بنیاد کلیاتِ فائز کا خطبہ تھا جس میں اُس نے اس بات کی طرف اشارہ کیا تھا کہ اس کی ترتیب ۱۱۲۷ھ میں یعنی فرخ سیر کی بادشاہت کے پانچویں سال میں دی گئی تھی۔ اور ۱۱۴۲ھ میں اس پر نظر ثانی کی گئی تھی۔[۹] اس دیوان کی اشاعت پر تبصرہ کرتے ہوئے قاضی عبدالودود نے یہ تنقید کی تھی کہ کلیاتِ فائز کی اولیں ترتیب (۱۱۲۷ھ) کے وقت اس میں اردو کلام کے شامل ہونے کا کوئی یقینی ثبوت نہیں ہے۔ انہوں نے فائز کے ایسے کلام کی طرف بھی اشارہ کیا ہے جو ۱۱۲۸ھ کے بعد کا ہے۔ ان کی رائے میں یہ کہنا بھی ممکن نہیں کہ ۱۱۲۷ھ میں فائز کی ریختہ گوئی کا آغاز ہو چکا تھا۔[۱۰]

فائز کے اردو کلام سے معلوم ہوتا ہے کہ وہ ولی سے بہت متاثر تھا۔ چوں کہ ولی اس دور کے شمالی ہند پہ چھا چکا تھا اس لیے فائز پر بھی اس کا گہرا سایہ ہے۔ فائز کے دیوان میں ایسی اردو غزلیں موجود ہیں جو ولی کی پیروی میں کہی گئی ہیں۔ شمالی ہند کے دوسرے شعرا کی طرح ولی کا دیوان فائز کے لیے تخلیقی سرچشمہ بن گیا تھا۔ بہ قول پروفیسر محمد حسن یقیناً فائز نے اپنا چراغ ولی کی شاعری سے روشن کیا۔[۱۱]

یہی کیفیت آبرو اور ناجی کے ساتھ بھی پیش آئی۔ ولی کے اثرات کی بڑی وجہ یہ تھی کہ اس نے فارسی غزل کی روایات اور مقامی تجربہ کو بڑی کامیابی سے مجتمع کر دیا تھا۔ شمالی ہند کہ فارسی روایت کے بغیر کچھ بھی سوچنے کے لیے تیار نہ تھا۔ اس تجربے کا اسیر ہو گیا تھا۔ شاید اسے دیر سے کسی ایسے ہی مربوط اور سالم تخلیقی تجربہ کا انتظار تھا۔ دیوان 'ولی سے یہ انتظار ختم ہو گیا تھا اور دوسری بات یہ کہ ریختہ گو شعرا کے انفرادی تجربات سے کہ جو اگرچہ بہت محدود و مختصر تھے۔ دلی میں اس نوعیت کی شاعری کے لیے ماحول پروان چڑھ چکا تھا۔ ولی کی شاعری کسی ادبی خلا میں وارد نہیں ہوئی تھی۔ اس شاعری کی ہلکی پھلکی روایت دلی کے ریختہ گو پہلے سے قائم کر چکے تھے لیکن ریختہ گوئی کی کوئی مستقل مستحکم روایت نہ بن سکی تھی۔ دیوانِ ولی کی آمد سے دلی ایک مستقل شعری روایت کا سفر طے کرنے کے قابل ہوئی اور شاعری کا ایک جہانِ نو پیدا ہونے لگا۔

شمالی ہند میں دیوانِ ولی نے ایک نہایت اہم کرشاتی کردار ادا کیا۔ اس کے مضامین اور اسالیب کو دیکھ کر دلی میں پہلی بار زبان کی مخفی تخلیقی قوتوں کو دریافت کیا گیا۔ وہ شاعر اور دانش ور جو یہ سمجھ بیٹھے تھے کہ زبانِ ریختہ میں

لوئی بڑا شعری تجربہ کرنا ممکن نہیں ہے، اب اس کی طرف مائل ہونے پر مجبور ہو گئے تھے۔ فارسی دانوں کے لیے خوشی کی بات تھی کہ ولی کے کلام میں "مے شیراز" بھی تھی اور محبوب کی "زلف عنبر بار" بھی۔ اور یک نگہ میں غلام کرنے والے "خوب رو" بھی جو اپنی زلفوں کو کھول کر صبح عاشق کو شام کرتے تھے اور "پھر شب خلوت" اور "دلبر"...... اور خطاب "آہستہ آہستہ" اور "جواب آہستہ آہستہ" کی ایک دنیا بھی۔ اس کی شاعری میں "بادۂ گل رنگ" "جام گل" "بوئے گل" "موج گل" اور "گل گشت" کی سرشاریاں تھیں اور "گل رخ" "گل رنگ" اور "گل روچہروں کی بہار بھی"...... ولی نے اپنے دیوان میں فارسی شاعری کی جمالیاتی بساط اس طرح سے سجادی تھی کہ شمالی ہند اس سے متحیر ہو کر تخلیقی رہنمائی حاصل کر رہا تھا۔ شمالی ہند کا تخلیقی ذہن فارسی ادب کی روایات سے باطنی طور پر وابستہ تھا اور ولی نے اپنے اسالیب میں فارسی روایات ہی کو باطنی اور تہذیبی مرکز کی حیثیت دی تھی۔ اسالیب کا یہ پہلو شمالی ہند کو بے اختیار اپنی طرف کھینچ رہا تھا۔ لہٰذا ۱۷۲۱ء / ۱۱۳۳ھ کے بعد ریختہ گو شاعروں کے لیے ولی ایک بہت بڑا تخلیقی سر چشمہ بن کر ظاہر ہوا اور شمالی ہند کی تخلیقی پیاس بجھانے لگا۔ اس کی شاعری کے مختلف النوع موضوعات نے شاعری کے نئے امکانات اور نئی وسعتیں پیدا کر دی تھیں۔ اب ۱۷۲۱ء سے پہلے کا ادبی ماحول یک سر بدلنے لگتا ہے۔ اردو شاعری کا یہ دور اپنی نوعیت کے اعتبار سے بہت اہم ہے اور ایک بنیادی کردار ادا کرتا ہے۔ اردو شاعری کا یہ دور ایہام گو شعرا کے دور سے منسوب کیا جاتا ہے۔

شمالی ہند میں ایہام گوئی کا مطالعہ دل چسپ بھی ہے اور توجہ طلب بھی...... اس تحریک کا جائزہ لینے کے لیے ہمیں محمد شاہی دور کے تہذیب و تمدن، ادب اور سیاسی و سماجی رجحانات کو پیش نظر رکھنا ہوگا۔ ایہام گوئی کے فروغ کا تعلق کسی ایک رجحان سے نہیں ہے بلکہ ایہام گوئی کو معاشرے کے عمومی رویوں کی پیداوار سمجھنا مناسب ہوگا۔

اٹھارھویں صدی کے ربع دوم میں جب شمالی ہند میں اردو شاعری کی باقاعدہ روایت کا آغاز ہوا تو اس زمانے میں دلی کی شعری فضا میں صائبؔ اور بیدلؔ جیسے شعرا کا گہرا اثر موجود تھا۔ یہ شاعر لفظی صناعی کے معمار اور ماہرین سمجھے جاتے تھے۔ انہوں نے شاعری کو فنی باریکیوں اور مضمون آفرینی کے استعمال سے ایک طلسم کدہ بنا کر رکھ دیا تھا اور اس طلسم کا راز لفظوں کی توانائی کے اندر پایا جاتا تھا۔ فیضیؔ اور نظیریؔ جیسے متغزلین کے بعد صائبؔ نے فارسی کی شعری روایت کو لفظوں کے در و بست اور نشست و برخاست میں مقید کر دیا تھا۔ قابلِ غور بات یہ ہے کہ لفظی صناعی کو فروغ دینے کے اسباب آخر کیا تھے؟ اس مسئلہ کے بارے میں شبلیؔ کا خیال یہ ہے کہ فارسی شاعری کی تاریخ میں قدما اور متوسطین کسی خیال کو پیچیدگی سے ادا نہیں کرتے تھے۔ متاخرین کا یہ خاص انداز ہے کہ جو بات بھی کہتے ہیں، پیچ دے کر کہتے ہیں۔[۱۲] اس زمانے کے اکثر مضامین کی بنیاد الفاظ پر اور صنعت ایہام پر ہے یعنی لفظ کے لغوی معنی کو ایک حقیقی بات قرار دے کر اس پر مضمون کی بنیاد قائم کرتے ہیں۔ اس مسئلہ کے بارے میں اگر ہم شبلیؔ سے ہی رجوع کریں تو وہ بعض تہذیبی و تمدنی حوالوں سے اس مسئلہ کو واضح کرنے کی کوشش کرتے ہیں:

> "تمدن کی ترقی میں جس طرح تمام اسباب معاشرت و تمدن میں تکلفات پیدا ہو جاتے ہیں، اسی طرح زبان اور خیالات میں بھی نزاکت اور تکلفات پیدا ہو جاتے ہیں۔"[۱۳]

مغلیہ تاریخ کا آخری دور اپنی حقیقی عظمت و شوکت سے محروم ہو چکا تھا اور میدانِ حیات اور میدانِ کارزار میں حقیقی فعالیت اور عملی جدو جہد سے بہ تدریج کنارہ کش ہوتا چلا جا رہا تھا۔ عملی زندگی کی فعال حرکت سے کنارہ کشی کے بعد یہ عہد تہذیب و ثقافت کی نفاستوں، نزاکتوں اور بزم آرائیوں میں مشغول ہو گیا تھا۔ یہ معاشرہ نہ صرف جدو جہد بلکہ افکار کی دنیا سے بھی دور ہو گیا تھا۔ کیوں کہ اس کے پاس کہنے کے لیے کچھ نہیں تھا۔

شمالی ہند میں جب اردو شاعری کا پہلا دور شروع ہوا تو اس دور کے اردو شاعر فارسی ہی کی تہذیبی اور شعری روایت کے سائے میں پرورش پا رہے تھے، لہٰذا اردو شعرا فارسی شاعری کے دورِ متاخرین کے مقبول رجحانات کی بنیاد پر چلے۔ فارسی شاعری کی جس روایت کو پہلی بار اختیار کیا، وہ ایہام گوئی کی روایت تھی۔ دورِ محمد شاہی کی تہذیبی نفاستوں نے ان کو لفظی صناعی کا رستہ دکھا دیا اور وہ ایک ایسے رستے پر چل پڑے جو فنی اور ذہنی لحاظ سے بہت محدود تھا اور زیادہ دیر تک اس پر چلنا ممکن نہیں تھا۔

وؔلی کی اعلیٰ درجے کی عشقیہ اور جمالیاتی شاعری کے بعد ہم ایک دم ایک مختلف شاعری کا سامنا کرتے ہیں۔ یہ بات واقعتاً توجہ طلب ہے کہ وؔلی کے دیوان کی موجودگی میں ایہام گو شعرا کس طرف چل پڑے۔

شاہ حاؔتم اس دور کے سب سے اہم شاعر ہیں۔ وہ ایہام کی ابتدا، عروج اور زوال کے شاہد ہیں۔ ان کے ایک بیان سے یہ شہادت ملتی ہے کہ انہوں نے ایہام گوئی کا اسلوب وؔلی کے ہاں ایہام گوئی دیکھ کر اختیار کیا تھا اور ان کے ساتھ ان کے معاصرین میں سے ناجؔی، مضموؔن اور آبرؔو نے بھی یہی اسلوب اپنا لیا تھا۔ مصحفؔی نے شاہ حاؔتم کے حوالے یہ بیان اس طرح درج کیا ہے:

"روزے پیش فقیر نقل می کرد کہ در سنہ دوئم فردوس آرام گاہ دیوانِ وؔلی در شاہجہاں آباد آمدہ واشعار پیش بر زبانِ خورد و بزرگ جاری گشتہ باد وسہ کس کہ مراد از ناجؔی و مضموؔن و آبرو باشند بنائے شعر ہندی را بہ ایہام گوئی نہادہ داد معنی یابی و تلاشِ مضمونِ تازہ می دادیم۔"[۱۴]

خود حاؔتم "دیوان زادہ" کے دیباچہ میں لکھتے ہیں:

"در شعر فارسی پیرو مرزا صائبؔ است و در ریختہ وؔلی را استاد میداند۔"[۱۵]

حاؔتم، صائبؔ کی جس پیروی کا ذکر کرتا ہے، وہ ایہام ہی کی پیروی ہے۔ فارسی شاعری کا یہ اسلوب متاخرین شعرائے فارسی کا سب سے پسندیدہ اسلوب تھا اور ان ہی کے اثرات کے نتیجہ میں یہ اسلوب حاؔتم کے زمانے میں شمالی ہند پر چھایا ہوا تھا، لہٰذا متاخرین شعرائے فارسی اور وؔلی کے اثرات کے سبب اردو شاعری کے پہلے دور میں اسی اسلوب میں برس ہا برس تک شاعری کی جاتی رہی۔

ڈاکٹر زوؔر نے دکنی روایت کے اثرات کو ایک مختلف زاویہ نظر سے دیکھا ہے۔ وہ ایہام کا "اصل راز" "دوہروں" میں سمجھتے ہیں۔ ان کے نزدیک شمالی ہند کے شعرا نے دوہروں کا اثر ایک غلط فہمی کی بنا پر قبول کیا:

"شمال کی ہندوستانی بولنے والوں نے جب دیکھا کہ دکن سے جو کتابیں آ رہی ہیں: ان (کتابوں) کی زبان ان کی (یعنی شمال والوں کی اپنی) زبان سے مختلف ہے اور اس میں کچھ

برج بھاشا کے الفاظ اور اسلوب شامل ہیں تو انہوں نے شاید خیال کیا کہ دکن والوں نے برج بھاشا کی تقلید میں شعر و شاعری شروع کی ہے۔ اس لیے خود بھی برج بھاشا کی طرف متوجہ ہو گئے اور اس کے دوہروں وغیرہ کے طور پر اردو میں بھی کلام کہنا شروع کیا۔ چنانچہ اسی اثر کے تحت صنعت ایہام کا رواج بڑھنے لگا۔ عہد محمد شاہ کے جملہ شاعروں کے کلام میں اس صنعت کی جو کثرت ہے، اس کا اصل راز یہی ہے۔"[۱۶]

ڈاکٹر محمد حسن نے ایہام گوئی کی ابتدا کو محمد شاہی عہد کے نشاطیہ ماحول میں تلاش کیا ہے۔ جب کہ عیش و نشاط کی محفلیں گرم تھیں۔ ان کا خیال ہے کہ اسی پر نشاط فضا میں شعرا کی توجہ الفاظ کے پہلودار معنی کی طرف مبذول ہوئی۔ اس دور کی مجلسی زندگی کے ہنگاموں نے تاریخی بنیادیں بخش دیں اور شاعری صنعت گری میں پھنس گئی۔[۱۷]

محمد شاہی عہد کے تہذیبی اثرات سے معاشرے میں ثنویت کے رجحان نے جڑ پکڑ لی تھی اور اس رجحان نے تیزی کے ساتھ پورے ماحول کو اپنی لپیٹ میں لے لیا تھا۔ اس رجحان کے اثرات دلی کی تہذیب میں ذو معنویت کو فروغ دے رہے تھے جو ایہام جیسی صنعت کے لیے نہایت سازگار فضا بنا رہے تھے۔ اس ماحول کی عمومی فضا کے بارے میں ڈاکٹر جمیل جالبی یہ کہتے ہیں کہ پورے معاشرے کو ہر بات کے دو رخ اور دو معنی نظر آ رہے تھے اور کامیابی کی بنیاد ذو معنویت پر تھی۔ ایہام گو شعرا کی مقبولیت میں یہی معاشرتی رجحان کارفرما تھا۔ ایہام گوئی اسی تہذیبی فضا کی کوکھ سے پیدا ہوئی اور محمد شاہی عہد سے پوری طرح ہم آہنگ ہو گئی۔[۱۸]

ایہام گوئی کی ترویج و اشاعت میں مختلف النوع محرکات کارفرما تھے۔ اس میں ادبی روایت کے حوالے سے ولی کی شاعری کے ایہام کا اثر بھی تھا اور برج بھاشا کے دوہروں کا اثر بھی...... اور اس کے ساتھ ساتھ عہد مغلیہ کے آخری دور کے فارسی گو شعرا میں ایہام کی روایت کا اثر بھی زور دکھا رہا تھا۔ تہذیبی روایت کے حوالے سے محمد شاہی عہد کی نشاطیہ ثقافت نے فکری عنصر کے خلا کے باعث لفظی صنائع کے فن سے اس کمی کو پورا کرنے کی سعی کی۔ اس کے ساتھ ساتھ ایک غالب عنصر کے طور پر ایہام گو شعرا نے ولی کی پیروی بھی کی۔ ایہام گوئی ان ہی مختلف النوع محرکات کے زیر اثر پروان چڑھی اور تقریباً تیس برس سے زیادہ مدت (۱۷۵۶ء-۱۷۲۲ء تک) شمالی ہند کی شاعری میں ایک غالب رجحان کے طور پر چھائی رہی۔

ایہام گو شعرا کا دور

حاتم

(م ۱۷۸۳ء-۱۱۹۷ھ)

وہ سپاہ پیشہ شاعر کہ جس نے اپنی جوانی کا ایک بڑا حصہ دلی کے بادہ خانوں اور عشرت کدوں میں مے ناب اور خوب رو نازنینوں کی پر بہار صحبتوں میں بسر کیا تھا، عمر عزیز کے ایک دوراہے پر دلی شہر میں میر بادل علی کے تکیہ

پر بہ حالتِ انکسار کھڑا ملتا ہے۔ میر صاحب اسے تسبیح، مصلیٰ، کلام اللہ اور خرقہ کے ساتھ سہروردی سلسلے کے وظائف عطا کرتے ہیں اور وہ یاد اللہ میں مصروف ہو جاتا ہے۔[۱] یہ شاعر شاہ حاتمؔ ہے۔ وہ شاہ حاتمؔ کہ جس کے بارے میں آزادؔ نے ایک منظر باندھا تھا:

> "فقیری اختیار کر لی تھی مگر بانکوں کی طرح دوپٹہ سر پر ٹیڑھا ہی باندھتے تھے۔ راج گھاٹ کے راستے میں قلعہ کے نیچے شاہ تسلیم کا تکیہ تھا۔ وہاں کچھ چمن تھے۔ کچھ درختوں کا سایہ تھا۔ سامنے فضا کا میدان تھا۔ شام کو روز وہاں جا کر بیٹھا کرتے تھے اور چند احباب اور شاگردوں کے ساتھ شعر و سخن کا چرچا رکھتے تھے۔ چنانچہ ۵۰ برس تک اس معمول کو نباہ دیا۔ گرمی، جاڑا، برسات، آندھی جائے، مینہ جائے وہاں کی نشست قضا نہ ہوتی تھی۔"[۲]

شاہ حاتمؔ صرف ایک شاعر ہی نہیں تھے، وہ اپنی ذات میں ایک دبستان کی حیثیت رکھتے تھے۔ دبستان دلی کے دورِ اول میں کہ جب ولیؔ کے اثرات سے شعری تحریک کا آغاز ہوا تھا تو شاہ حاتمؔ نے اس دور کے شعرا کو شعر گوئی کی طرف مائل کیا تھا۔ یہ ان ہی کی کوششوں کا نتیجہ تھا کہ دلی میں اردو گو شعرا کا ایک موثر حلقہ قائم ہوا اور اس حلقہ نے دبستانِ دلی کے دورِ اوّل کی بنیاد قائم کی۔ اسی خدمت کے عوض تذکرہ نگاروں نے ان کا نام نہایت عزت و احترام سے لیا ہے۔ انہوں نے ایک مصروف ادبی زندگی گزاری۔ وہ شہر کی ادبی مجلسوں، مباحثوں اور مشاعروں میں شرکت کرتے تھے۔ شاہ حاتمؔ کی شخصیت کے گرد شاگردوں کا ایک ہجوم کھڑا نظر آتا ہے جو ان سے ہمیشہ فیض یاب ہوتا رہتا تھا۔ اس ہجوم میں سوداؔ بھی ہے اور اس کے ساتھ ساتھ مرزا سلیمان شکوہ، عبدالحئی تاباںؔ، سعادت یار خان رنگینؔ، شیخ محمد اماں نثارؔ، بقاء اللہ بقاؔ اور میر محمدی بیدارؔ جیسے نامور شاعر موجود ہیں۔[۳]

حاتمؔ نے اپنا دیوان اپنی جوانی میں مرتب کیا تھا جو کافی ضخیم تھا مگر بعد ازاں جب ادبی روایت کے بدلنے سے ایہام گوئی کے رجحان کو شکست ہوئی تو شاہ حاتمؔ نے اس شکست کو خندہ پیشانی سے قبول کیا اور نئی ادبی روایت کے حوالے سے تازہ گوئی اختیار کی اور اپنے دیوان کا انتخاب بھی کیا۔ دیوانِ قدیم سے شاہ حاتمؔ نے انتخاب کر کے جو نیا مجموعہ شعر مرتب کیا تھا، اس کا نام "دیوانِ زادہ" رکھا۔ "دیوان زادہ" ۱۷۵۵ء / ۱۱۶۹ھ میں تیار ہوا تھا۔[۴] حاتمؔ کے انتقال کے دو سال بعد ۱۷۸۵ء / ۱۱۹۹ھ میں مصحفیؔ ان کے بارے میں لکھتے ہیں کہ ان کی شاعری کے دو طرز ہیں۔ طرزِ اول کی بنیاد تو ناجیؔ، مضمونؔ اور آبروؔ جیسے شعرا کے ساتھ ایہام پر ہے مگر ان کا آخری طرزِ نگارش زمانہ حال کے تازہ گو شعرا جیسا ہے۔[۵] حاتمؔ کے ابتدائی اور آخری رنگ شاعری میں اتنا فرق تھا کہ ان کے زمانے کے لوگ دیوانِ اول کو کسی اور حاتمؔ کا کلام سمجھ بیٹھتے تھے اور "دیوان زادہ" کو حاتمؔ کا مجموعہ قرار دیتے تھے۔

حاتمؔ چوں کہ ایک استاد شاعر تھا، اس لیے مختلف ادوار میں زبان کی تبدیلیوں اور اصلاح پر اس کی گہری نظر تھی۔ "دیوان زادہ" کا دیباچہ ان لسانی تبدیلیوں اور زبان کے بدلتے ہوئے منظر کی نشان دہی کرتا ہے۔ یہ دیباچہ اس بات کی شہادت بھی فراہم کرتا ہے کہ حاتمؔ زبان کو ایک سماجی عمل سمجھتے تھے اور وقت کے ساتھ ساتھ ہونے والی

تبدیلیوں سے ہم آہنگ ہوتے رہنا اپنی تخلیقی بقا کے لیے ضروری سمجھتے تھے۔ شاہ حاتم نے ایک لمبی زندگی بسر کی۔ ان کی شاعری کا زمانہ ۱۷۱۵ء / ۱۱۲۸ھ تا ۱۷۸۳ء / ۱۱۹۷ھ تک پھیلا ہوا ہے۔ اس سارے عرصے میں وہ تسلسل اور تن دہی کے ساتھ اپنے فن میں مصروف رہے۔ اپنی وفات (۱۷۸۳ء / ۱۱۹۷ھ) تک وہ شاہ تسلیم کے تکیہ پر ہر شام بیٹھتے اور اپنے تلامذہ اور احباب کی ادبی مشاورت کے کاموں میں مگن رہتے تھے۔

حاتم کی شاعری کو ہم تین ادوار میں تقسیم کر سکتے ہیں۔ دورِ اول کہ جس میں وہ ولی سے بہت متاثر تھا۔ اس دور میں اس نے ولی کی بحروں میں بہت سی غزلیں کہیں۔ یہ دور ۱۹-۱۷۱۸ء / ۱۱۳۱ھ سے ۳۴-۱۷۳۳ء / ۱۱۴۶ھ کے قریب شمار ہو سکتا ہے۔

دورِ دوم کہ جب وہ اپنی تخلیقی صلاحیتوں کا زور ایہام گوئی میں صرف کر رہا ہے۔ یہ دور ۱۷۳۷ء / ۱۱۵۰ھ کے لگ بھگ شمار ہو سکتا ہے۔

حاتم کی شاعری کا فیصلہ کن دور اٹھارھویں صدی کے وسط سے شروع ہوتا ہے جب ان کے ہاں لسانی تبدیلیوں کا آغاز ہوتا ہے اور ان کی شاعری ایہام کو ترک کرنے لگتی ہے۔ "دیوان زادہ" ۵۶-۱۷۵۵ء-۱۱۶۹ھ میں مکمل ہوا۔ یہ دیوان حاتم کے تخلیقی عمل میں واقع ہونے والی تبدیلیوں کی شہادت دیتا ہے۔ شاہ حاتم نے اردو شاعری کا سنہری دور یعنی میر و سودا کا دور شروع ہونے سے قبل ہی اردو زبان کی لسانی ہیئت کو سنوارنے اور نکھارنے کے لیے زبان سے نامانوس اور غریب الفاظ و تراکیب کو متروک قرار دے دیا تھا۔ اس طرح سے شاہ حاتم نے ایک نئے دور کی تعمیر و تشکیل کے لیے اردو زبان کے اسالیب کو نئے تجربات کے لیے تیار کیا تھا۔ اس اعتبار سے شاہ حاتم شمالی ہند پہلے شاعر ہیں کہ جنھوں نے تخلیقی تجربے میں زبان کی قدر و قیمت کو شدت سے محسوس کر کے اس کی تہذیب و اصلاح کا عملی طور پر مظاہرہ کیا تھا۔

یہ کہنا غلط نہیں کہ آج حاتم جیسے استاد شاعر کے کلام کا بیشتر حصہ بے رنگ معلوم ہوتا ہے۔ حاتم کے ہاں جذبات و احساسات کی جمالیاتی کیفیات اگر ملتی بھی ہیں تو وہ ولی کا فیضان ہے۔ ولی کے ہاں حسنِ محبوب کے ایسے لامتناہی منظر ملتے ہیں جو جمالیاتی سطح پر جذبے اور احساس کو متاثر کرتے ہیں۔ ان میں رنگوں، موسموں، پھولوں، ہواؤں اور خوشبوؤں کا مسحور کر دینے والا تاثر نظر آتا ہے مگر حاتم کہ ولی کو استاد کہتا ہے۔ اس نوعیت کی بہت محدود کیفیات کو گرفت میں لے سکا ہے۔ یہ وہ دور ہے جب شمالی ہند پر ولی چھایا ہوا تھا۔ (ایہام گو شعرا میں سے کوئی ایسا شاعر نہ مل سکے گا جس پر ولی کے ایہام کا سایہ نہ ہو اور اس نے ولی کی بحروں میں غزلیں نہ کہی ہوں۔) حاتم کی شاعری کے پہلے دور میں جو محدود شعری حسن پایا جاتا ہے، وہ ولی سے حاصل کردہ تخلیقی حرارت کا نتیجہ ہے۔ اس عہد میں اس کی تمثالوں کے رنگ و آہنگ میں ولی کے اثرات جھلکتے ہیں مگر وہ شاعری کہ جس پہ ولی کا اثر نہیں ہے، سپاٹ اور بنجر ہے۔

اپنی شاعری کے دورِ اول میں حاتم اپنے آپ کو دریافت کرنے کی کوشش میں نظر آتا ہے اور دریافت کا یہ مرحلہ وہ ولی کی رہنمائی میں طے کرتا ہے:

جس کے دل میں ترا خیال ہوا　　اس کو جینا یہاں محال ہوا

دیکھ سرو چمن ترے قد کو　　خجل ہے پابہ گل ہے بے بر ہے

چشم مست سیہ کی یاد مدام　　شیشہ دل میں ہے شراب کی طرح

پہن نکلا صنم گھر سے قبا سبز　　ہوا جوں سرو سر سے تا با پا سبز
کف دیکھ ترے خون سے سرخ　　ہوا ہے وہم سے رنگِ حنا سبز

جس کو تیرا خیال ہوتا ہے　　اس کو جینا محال ہوتا ہے
خم ابرو کی یاد سے دل پر　　زخم ناخن ہلال ہوتا ہے
فیضِ قد سے ترے چمن میں سرو　　ہر قدم پر نہال ہوتا ہے

حاتم کی شاعری کا دوسرا دور کہ جب وہ ایہام کی سحر خیزی میں پھنسا ہوا تھا، شعریت کے اعتبار سے بہت کم زور ہے مگر معلوم ہوتا ہے کہ ۱۷۳۷ء / ۱۱۵۰ھ کے لگ بھگ اس کی شاعری میں جذبے اور احساس کا عنصر داخل ہوتا ہے۔ یہ نتیجہ تھا دلی میں ایہام گوئی کے انقطاع اور تازہ گوئی کی تحریک کا، اس کے اثر سے شاعری کی کائنات بدل گئی تھی۔ حاتم کے ہاں اس عہد کی تبدیلیوں کے باعث جذبات کی ایک سرشاری نظر آتی ہے:

میری بغل میں رات وہ مستِ شراب تھا
حسرت کی آگ میں دلِ دشمن کباب تھا
وقتِ سحر چمن میں وہ گل بے نقاب تھا
ہر ذرہ اس کی تاب سے جوں آفتاب تھا

مست کو کب ہوئے گھر جانے کا ہوش
ہے اسے دن رات مے خانے کا ہوش

ہو گئے اس کا قد و رخسار دیکھ
سرو، قمری، بلبل و گلزار مست

تازہ گوئی ہی کے دور میں اس کے ہاں تغزل کے رنگ نظر آتے ہیں۔اس دور میں لفظوں کی صناعی سے گزر کر وہ فکر اور خیال آفرینی کا رستہ اختیار کر لیتا ہے اور اب اس کی شاعری میں جذبے کی پر تاثیر کی کیفیات نظر آنے لگتی ہیں:

شبنم کی مثال روتے روتے　　اس باغ سے چشمِ تر گیا دل
کیا پوچھتے ہو خبر تم اس کی　　یک عمر ہوئی کہ مر گیا دل

جب آپ ہی سے گزر گئے ہم　　پھر کس سے کہیں کدھر گئے ہم
کیا کعبہ و دیر کیا خرابات　　تو ہی تھا غرض جدھر گئے ہم

حاتم کی غزل کا ایک خاص رنگ وہ ہے جہاں وہ دلی کی بول چال کے انداز میں مکالماتی یا تخاطب کا قرینہ استعمال کرتا ہے۔اس قرینہ سے اس کے اشعار میں زندگی، قربت اور انس کا احساس پیدا ہوتا ہے۔

حاتم اور ہمارے عہد کے درمیان ایک طویل زمانی بعد حائل ہو چکا ہے۔دورِ حاتم کا طرزِ احساس ماضی کے اوراق میں دب چکا ہے مگر ہم آج بھی اس کے طرزِ احساس کی اس روح کو اپنے اندر محسوس کر سکتے ہیں کہ جس روح سے حاتم کا دور اپنے تخلیقی عمل میں مسرور اور مطمئن تھا۔اس کی شاعری دیگر ایہام گو شعرا کی طرح ادبی تاریخ کے اوراق کی زینت بن چکی ہے۔مگر یہ حقیقت اپنی جگہ مسلم ہے کہ یہی شاعری اپنے عہد کی تاریخ اور روایت کی ایک صداقت تھی اور اسی صداقت سے ادبی تاریخ کا سفر جاری تھا اور بالآخر تازہ گوئی کی تحریک اسی صداقت کے رد عمل سے پیدا ہوتی ہے اور یوں تاریخ کے اوراق پر ادبی روایت کے عمل اور رد عمل سے نت نئی ادبی شکلیں اپنا وجود بنانے میں مصروف نظر آتی ہیں۔

حاتم غزل کا محض عشقیہ شاعر ہی نہ تھا۔وہ اپنے دور کی سماجی اور سیاسی صورت حال کی بھی بصیرت رکھتا تھا۔عالمگیر کے بعد سلطنتِ مغلیہ کے زوال پر اس کی نظر تھی اور وہ اس المیہ کے سماجی عوامل کو بہ خوبی طور پر سمجھتا تھا۔اس موضوع پر اس نے ایک شہر آشوب لکھا تھا۔اس شہر آشوب میں معاشرے کے اعلیٰ طبقات ایک ہمہ گیر زوال کے کرب میں دیکھے جا سکتے ہیں۔حاتم نے یہ شہر آشوب ۲۹-۱۷۲۸ء-۱۱۴۱ھ میں لکھا تھا اس لحاظ سے یہ شمالی ہند کے اولیں شہر آشوبوں میں قرار دیا جاتا ہے۔عہدِ حاتم کے اشرافیہ کا جو المیہ اس شہر آشوب میں ملتا ہے اس کے عقب میں مغلیہ دور کے جاگیر داری نظام' امرا اور منصب داروں کی شکست و ریخت نظر آتی ہے:

یہاں کے قاضی و مفتی ہوئے ہیں رشوت خور　　یہاں کے دیکھ تو سب اہلِ کار ہیں گے چور
یہاں سبھوں نے بھلائی ہے دل سوں موت اور گور　　یہاں کرم سیں نہیں دیکھتے ہیں اور کی اور
یہاں نہیں ہے مدارا بغیر دارو مدار

رجالے آج نشے بیچ زر کے ماتے ہیں　　پہن لباسِ زری ہم کوں سج دکھاتے ہیں

مسی پہ جان چبا سرخرو کہاتے ہیں — کبھوں ستار کبھوں ڈھولکی بجاتے ہیں
غرور و غفلت و جوبن میں مست ہیں سرشار

شگفتہ لب ہے ہر ایک آن پھول والے کا — بھولا ہے دھنئے کا اب دل سوں نرخ گالے کا
لہار زرد دکھاتا ہے اپنے تالے کا — یہاں دماغ فلک پر ہے اب رجالے کا
جولاہا چھوڑ کے تانے ہوا ہے عیش کا یار

پھریں ہیں چکنے جہاں بیچ آج تیلی کے — ملیں ہیں تیل سدا بیل اور چمیلی کے
ہوئے ہیں صاحبِ مال و زر و حویلی کے — رکھے ہیں شوق سدا دِل کے بیچ سیلی کے
گئے ہیں بھول غذائے قدیم ماش و جوار

امیرزادے ہیں حیران اپنے حال کے بیچ — تھے آفتاب پہ اب آگئے زوال کے بیچ
پھریں ہیں چرخے سے ہر دن تلاشِ مال کے بیچ — وہی گھمنڈ امارت ہے پھر خیال کے بیچ
خدا جو چاہے تو پھر ہو پر اب تو ہے دشوار

روپے اشرفی اُچھالے ہیں رات دن صراف — مقیش و بادلے میں غرق ہیں کناری باف
کتاب خانے کے وارث ہوئے ہیں مفت صحاف — نہاری بڑکا دوکاں پر کرے ہے کلمہ دلاف
ہمیشہ سونے و روپے میں کھیلتا ہے سنار

حرام خور جو تھے اب حلال خور ہوئے — جو چور تھے سو ہوئے شاہ، شاہ چور ہوئے
جو زیردست تھے سو ان دنوں میں زور ہوئے؟ — جنھوں کو زور تھا سو اب مثالِ مور ہوئے
جو خاک چھانتے پھرتے تھے سو ہوئے زردار

جہاں میں صاحبِ خستانہ گھاس والے ہیں — جنھوں کے محل تھے اُن کوں کھنڈر کے لالے ہیں
کئی جو ہم نے بھی ٹکڑے کھلا کے پالے ہیں — سو اب دماغ میں وہ رانی خاں کے سالے ہیں
وو ہیں سلام طلب ہم سیں جب کہ ہوئیں دوچار

عجب یہ الٹی بہی ہے گی باؤ دلّی میں — کہ شاہ باز چڑی مار کی ہے انٹی میں
روغن فروش کی ہیں پانچوں انگلیاں گھی میں — جنگل کو چھوڑ کے بوم آبسے ہیں بستی میں
نجیب چھوڑ کے شہروں کوں ہیں جنگل میں خوار

آبرو

(۱۷۳۳ء/۱۱۴۶ھ-۱۶۸۴ء/۱۰۹۴ھ)

دلی کا عشق پیشہ، حسن پرست اور امرد دوست شاعر شاہ مبارک آبرو ایک آنکھ سے محروم تھا۔ وہ دور

ایہام گوئی کا بہت اہم شاعر ہے۔اس کی شاعری مغلوں کے دورِ آخر کی تہذیب و ثقافت، اخلاقیات، معاشرت اور شعری رجحانات کی ایک عمدہ مثال کہی جاسکتی ہے۔اورنگ زیب کی وفات ۱۷۰۷ء کے بعد مغلیہ سلطنت میں عیش و نشاط کی جو ثقافت دلی میں پیدا ہوئی تھی۔ آبرو اسی ثقافت کے بطن سے پیدا ہونے والا شاعر ہے۔

لسانی طور پر آبرو پرانے شعری اسالیب کا شاعر ہے۔اس کی زبان پر دلی اور اس کے گرد و نواح کی زبانوں اور بولیوں کے لب و لہجہ کا اثر بھی موجود ہے اور یہ سب کچھ اس عہد کی لسانی روش کے مطابق تھا۔ دلی کے شعرا ولی کے اثرات میں رہتے ہوئے بھی فارسی اسالیب کا مکمل پیرایہ اختیار نہ کر سکے تھے۔ مقامی زبانوں کا وجود ابھی تک ان کے پاؤں سے چمٹا ہوا تھا اور انہیں اس وجود سے محبت بھی تھی کہ ان کی اپنی تہذیب کا پیدا کردہ تھا مگر آج کے دور میں آبرو کی شعری لغت کی قصباتی فضا، اس کا لب و لہجہ اور معنیٰ بہت بعید ہو چکے ہیں۔اس لیے آبرو اور اس دو دیگر شعرا کے ساتھ لسانی موانست کا رشتہ کم زور پڑ جاتا ہے۔ آبرو اور ایہام گو شعرا کی زبان کا بیشتر حصہ ایہام گوئی کے فوراً بعد تازہ گوئی کے دور میں متروک ہو جاتا ہے۔

آبرو کی شاعری ظاہریت تکلفات، رکھ رکھاؤ اور پردہ داری کی قائل نہیں ہے۔اس کی شاعری میں سچ کہنے کی پوری صلاحیت ہے۔وہ جو کچھ دیکھتا اور محسوس کرتا ہے، بیان کر دیتا ہے۔اردو شاعری میں رکھ رکھاؤ اور تہذیبی وضع داری کا دور ایہام گو شعرا کے فوراً بعد شروع ہوتا ہے۔ میر و سودا کا دور غزل کی اس مخصوص ثقافت کا پہلا دور ہے جب غزل فارسی ثقافت کے اثرات سے مغلوب ہو کر ادبی فضا پر چھا جاتی ہے اور غزل کا یہی طرز احساس آنے والی صدیوں میں شمالی ہند کا معیار قرار پاتا ہے۔

آبرو کے زمانے میں بہت سی تہذیبی علتیں، قباحتیں اور کم زوریاں موجود تھیں مگر یہ سب کچھ اس عہد میں زندگی کے معمول اور عام مذاق کا حصہ تھا اور معیوب نہ سمجھا جاتا تھا۔ ہر دور اپنی قدروں کو عزیز رکھتا ہے۔ان قدروں کے ساتھ اس کی ایک ذہنی اور جذباتی وابستگی محسوس ہوتی ہے۔ ممکن ہے آنے والے ادوار کے لیے ان قدروں میں کوئی جذباتی یا ذہنی مناسبت محسوس نہ ہو مگر جس دور کے تہذیبی بطن سے یہ اقدار جنم لیتی ہیں، اس کے لیے ہر حالت میں محبوب و محترم ہوتی ہیں۔یہی صورت آبرو کے دور میں امرد پرستی کے رجحان کی ہے۔ آبرو کا دور امرد پرستی کا شائق تھا، لہٰذا عام شعرا کے ہاں امرد پرستی کے حوالے دیکھ کر آج کا قاری پریشان ہو جاتا ہے مگر آبرو کے زمانے کے قاری کے لیے یہ بات تہذیبی مذاق کا درجہ رکھتی ہے۔امرد پرستی کے اس مذاق کا اظہار ایک تہذیبی معیار کی حیثیت اختیار کر گیا تھا۔ آبرو کے دور میں اس رجحان کی شدت کا اندازہ اس بات سے لگایا جاسکتا ہے کہ "امرد" کے مقابلے میں "عورت" سے عشق کرنا بوالہوسی قرار پایا تھا۔ ہم یہاں ایک ایسا شعر درج کرتے ہیں جو اس تہذیبی معیار کی بہتر طور پر عکاسی کرتا ہے:

جو لونڈا چھوڑ کر رنڈی کو چاہے
وہ کوئی عاشق نہیں ہے بوالہوس ہے

آبرو کی ایک غزل کے چند اشعار دیکھیے جو محمد شاہی دور میں امرد پرستی کے رجحان کی عکاسی کرتے ہیں:

صباحت بیچ گویا ماہ کنعانی ہے وہ لونڈا
ملاحت بیچ سر تا پا نمک دانی ہے وہ لونڈا
کسی سے پیار کی گرمی کیا چاہے تو آتش ہے
ملا چاہے تو کوئی رنگ ہو پانی ہے وہ لونڈا
بدن مخمل سیتی اس کا صفا اور نرم و رنگیں تر
گویا سر تا قدم بانات سلطانی ہے یہ لونڈا
کسی ایک ماہ رو کی جوت اپنی دیہہ کے آگے
نہیں لاتا ہے خاطر بیچ دہقانی ہے یہ لونڈا
کرے گا بے وفائی گو کہ عاشق باپ ہو اس کا
کہ انداز و ادا میں یوسفِ ثانی ہے یہ لونڈا
غلط دھرتے ہیں سارے مل کے اس کا ناٹو رمضانی
کیا ہے ذبح سب کوں عید قربانی ہے یہ لونڈا
لیا ہے آبرو کے تئیں ملا باتیں بنا جھوٹی
لگا لینے کے تئیں عاشق کے طوفانی ہے یہ لونڈا

آبرو کی شاعری میں جنسی حساسیت کا عنصر کافی نمایاں ہے۔ جنس کا یہ اظہار محمد شاہی عہد کی نشاطیہ و طربیہ زندگی کی نمائندگی کرتا ہے۔ مجموعی طور پر یہ عنصر آبرو کی پوری شاعری پر چھایا ہوا ہے۔ جنس کے پہلوؤں کا اظہار وہ براہ راست کرتا ہے۔ کسی پردہ داری یا تکلف کو درمیان میں نہیں لاتا۔ یہ اس دور کی روایت تھی۔ محمد شاہی دور کا عاشق ریاکاری سے کام نہیں لیتا۔ اس کا عشق خالص جسمانی اشتہاؤں کا عشق ہے اور ان اشتہاؤں کی تسکین کو وہ بالکل فطری عمل سمجھتا ہے۔ اس کے ذہن میں ایسی کوئی اخلاقی کش مکش دکھائی نہیں دیتی کہ جس سے ندامت یا قباحت کا احساس پیدا ہوتا ہو۔

آبرو کی تمثالوں میں ایک شعری کیفیت موجود ہے۔ جہاں جہاں وہ سراپا نگاری کا رنگ اختیار کرتا ہے، اس کی تمثالیں، جذبے اور احساس کی سرشار کیفیات سے مسرور ہو جاتی ہیں۔ اپنے معاصرین کے مقابلے میں اس کا متخیلہ زیادہ زرخیز ہے۔ اسی لیے وہ تمثال گری کی کیفیات کو قاری کے اندر منتقل کرنے کا فن اچھی طرح جانتا ہے:

آیا ہے صبح نیند سے اٹھ رس مسا ہوا
جاما گلے میں رات کا پھولوں بسا ہوا

آبرو کے ہاں غزل کے سوز و گداز کے ایسے نقوش بھی مل جاتے ہیں جو ایہام گو شعرا میں مشکل ہی سے

ملتے ہیں۔ ویسے بھی آبروؔ کے زمانے کی تخلیقی سطح پر سوز و گداز کی جگہ نشاطیہ طرب ناکی ملتی ہے۔ یہ دور ابھی عیش و طرب کے تجربے سے گزر رہا تھا اور سوز والم کی داخلی کیفیتوں کے تجربات کا شعور نہ رکھتا تھا مگر آبروؔ کے ہاں ایسے اشعار مل جاتے ہیں جن میں سوز و گداز کے تجربات موجود ہیں اور یہ شعر میرؔ کے دور کا ابتدائیہ کہے جا سکتے ہیں:

جدائی کے زمانے کی سجن کیا زیادتی کہیے
کہ اس ظالم کی جو ہم پر گھڑی بیتی سو جگ بیتا

قول آبرو کا تھا کہ نہ جاؤں گا اس گلی
ہو کر کے بے قرار دیکھو آج پھر گیا

غزالاں آبرو کر چاک دل مدت سوں نکلا ہے
کہو کیا حال ہے دشت جنوں میں اس دوانے کا

پھرتے تھے دشت دشت دوانے کدھر گئے
وہ عاشقی کے ہائے زمانے کدھر گئے

اے نالہ ہائے شوق اگر تم میں درد ہے
اس بے وفا کے دل میں جاکر اثر کرو

آبروؔ کی بعض غزلوں میں مقامی اثرات بھی دیکھے جا سکتے ہیں۔ مثلاً ایک غزل کی ردیف "بسنت رت" ہے۔ اس شیرازہ بند ردیف کے باعث یہ غزل بسنت کا منظر نامہ بن جاتی ہے:

کوئل نیں آ کے کوک سنائی بسنت رت
بورائے خاص و عام کہ آئی بسنت رت

وہ زرد پوش جس کوں بھر آغوش میں لیا
گویا کہ تب گلے سیں لگائی بسنت رت

وہ زرد پوش جس کا کہ گن گاوتے ہیں ہم
شوخی میں اس کی ناچ نچائی بسنت رت

غنچے نیں اس بہار میں کڈ وایا (اپنا) دل
بلبل چمن میں پھول کے گائی بسنت رت

ٹیسو کے پھول دشنۂ خونی ہوئے اسے
برہن کے جی کوں ہے یہ کسائی بسنت رت
گائے ہنڈول آج کلاونت ہلس ہلس
ہر تان بیچ لیا کے پھلائی بسنت رت
بلبل ہوا ہے دیکھ سدا رنگ کی بہار
اس سال آبرؔو کوں بن آئی بسنت رت

دیگر ایہام گو شعرا کے مقابلہ میں آبرو کی شاعری بے رنگ و بو نہیں ہے۔ اس میں جذبے اور احساس کی کیفیات سے جو تصویریں بنائی گئی ہیں، وہ خاصی پُرکشش ہیں۔ وہ لفظوں کی دنیا میں صرف ایہام گوئی کا اسیر ہو کر نہیں رہ گیا بلکہ اس کے ہاں لفظ جذبے، احساس اور خیال سے معمور ہیں۔ اسی لیے اس کی شاعری آج بھی اس سطح پر زندہ معلوم ہوتی ہے۔

محمد شاکر ناجی

(پیدائش: ۱۷۰۶-۱۷۰۰ء کے دوران) (وفات: ۱۷۴۵-۱۷۳۹ء کے دوران)[۶]

وہ شاعر کہ جس نے عالمگیری سطوتِ شاہی کے دورِ آخر میں آنکھ کھولی، بچپن شاہ عالم کے زمانے میں دیکھا اور جوانی جہاں دار شاہ سے محمد شاہ بادشاہ کے دورِ عشرت میں بسر کی محمد شاکر ناجؔی ہے۔ ناجؔی وہ شاعر ہے کہ جس نے مرہٹہ گردی کے طوفان میں "چوتھ" کا کاروبار اور محمد شاہی عہد کی امرد پرستیوں کا تماشا دیکھا اور یہ شعر کہا:

مانگے ہے چوتھ دل کی دکھنی بجا کے باجا
یہ جیو کا چور لڑکا گویا ہے ساہو راجا

ناجؔی کو محمد شاہی دور کے ذہنی انحطاط کا استعارہ کہا جا سکتا ہے۔ وہ اس زوال یافتہ تہذیب کا نمائندہ ہے جو ذہنی اور فکری طور پر اضمحلال اور مجہولیت کی بدترین حالتوں میں گرفتار ہو چکی تھی۔ اس کے دور کا تعلق صرف سیاسی، عسکری، اقتصادی اور اخلاقی پسماندگی ہی سے نہیں ہے بلکہ ذہنی پس ماندگی سے بھی ہے۔

ناجؔی کی شاعری میں شعری محاسن کی کسی عام سطح کو بھی تلاش کرنا دشوار معلوم ہوتا ہے۔ اسے اس خیال سے پڑھنا ہی نہ چاہیے۔ اس کا مطالعہ کرتے ہوئے صرف یہ خیال رکھنا چاہیے کہ ہم شمالی ہند کی تاریخ میں ذہنی انحطاط کے ایک خاص دور سے گزرتے ہوئے ان خیالات اور رویوں کا منظر نامہ دیکھ رہے ہیں جو فکری توانائی کی حرارت سے خالی ہیں۔ اس لیے یہ منظر نامہ ہمارے شعور وادراک کو متاثر کیے بغیر گزر جاتا ہے۔ شاعری کا کوئی بھی منصب یا مقصد قرار دے دیا جائے۔ ناجؔی کی شاعری کے لیے اس پر پورا اترنا مشکل ہوگا۔ اس کی شاعری کا تخلیقی شعور

پختگی کی سیال حالتوں سے آگے بڑھتا ہوا نہیں ملتا۔ اتفاق سے وہ جوانی ہی میں مر گیا تھا، اس لیے بھی اس کی شاعری پختگی کی منزلوں کو چھونے سے قاصر رہی۔ وہ عہد محمد شاہ (۴۸-۱۷۱۹ء) کی دلی کے عامیانہ ذوق کا شاعر ہے۔ اس کی شاعری میں تغزل، فکر، لفظی خوش آہنگی یا غزل کی ثقافت کو تلاش کرنا بھی بے کار ہے۔

ناجی کی شاعری دلی کے اس بے فکر عاشق مزاج انساں کی شاعری ہے جو ہمہ وقت عشرت گاہوں میں امردوں اور نازنینوں کے ساتھ کھل کھیلتا ہے۔ وہ اپنے آپ سے سنجیدہ ہے نہ اپنے سماج سے، نہ عہد سے اور شاید اپنے فن سے بھی نہیں۔ ہاں اگر وہ سنجیدہ ہے تو اس دور کی بے فکر لاابالی روایت سے کہ جس روایت کی مستقل طور پر کھلی ہوئی آنکھ، زندگی کو ہر وقت موج، میلے اور شغل بازی میں دیکھتی تھی۔ اگر "مرقع دلی" کو پس منظر اور ناجی کی شاعری کو پیش منظر کے طور پر سامنے رکھیں تو محمد شاہی زمانہ متحرک نظر آنے لگے گا:

جا بجا سبزہ تماشا باغ اور معشوق و مے
خضر نے بھی عمر بھر دیکھا نہیں دلی سا شہر

لب شیریں ہے مصری یوسف ثانی ہے یہ لڑکا
نہ چھوڑے گا مرا دل چاہ میں جانی ہے یہ لڑکا
سر اوپر لال چیرا اور دہن جوں غنچۂ رنگیں
بہارِ مدعا لعلِ بدخشانی ہے یہ لڑکا

حاتم کے مقابلہ میں ناجی کا اسلوب بھدے پن اور کہنگی کی طرف مائل ہے۔ اس کے کلام کا صوتی آہنگ عام طور پر کم زور اور کافی حد تک بے کیف ہے۔ فارسی اسلوب کی روایت کے ساتھ ساتھ مقامی محاورے، بول چال اور کھڑی بولی، برج اور ہریانوی کے استعمال سے اس کے اسلوب میں لسانی آمیزش کا فطری حسن پیدا نہیں ہو سکا ہے۔ اس لیے اس کی شاعری میں متاثر کرنے والے محاسن بہت کم نظر آتے ہیں۔

حاتم، آبرو اور ناجی کے علاوہ دیگر ایہام گو شعرا میں مضمون، یکرنگ اور یکرو کے نام قابل ذکر ہیں۔ یہ سب شاعر ایہام گو شعرا کے مشترکہ تخلیقی تجربے کے شاعر ہیں۔ ایہام کے استعمال کی وجہ سے ان کے تخلیقی تجربہ میں جذبے اور احساس کی سطح دبی دبی ہے۔ ان کی شاعری بالعموم خشک اور بے رس محسوس ہوتی ہے۔ مگر جہاں جہاں وہ ایہام سے دامن بچا گئے ہیں ان کے ہاں شعریت کے رنگ پیدا ہو جاتے ہیں مثلاً یک رنگ کے یہ اشعار دیکھیے:

مجھے مت بوجھ پیارے جاں کا دشمن   کوئی دشمن بھی ہوا ہے اپنی جاں کا

کہیں گل میں کہیں بلبل میں دیکھا   ترا جلوہ سجن ہر گل میں دیکھا

پختگی کی سیال حالتوں سے آگے بڑھتا ہوا نہیں ملتا۔ اتفاق سے وہ جوانی ہی میں مر گیا تھا، اس لیے بھی اس کی شاعری پختگی کی منزلوں کو چھونے سے قاصر رہی۔ وہ عہد محمد شاہ (۴۸-۱۷۱۹ء) کی دلی کے عامیانہ ذوق کا شاعر ہے۔ اس کی شاعری میں تغزل، فکر، لفظی خوش آہنگی یا غزل کی ثقافت کو تلاش کرنا بھی بے کار ہے۔

ناجیؔ کی شاعری دلی کے اس بے فکر عاشق مزاج انساں کی شاعری ہے جو ہمہ وقت عشرت گاہوں میں امردوں اور نازنینوں کے ساتھ کھل کھیلتا ہے۔ وہ اپنے آپ سے سنجیدہ ہے نہ اپنے سماج سے، نہ عہد سے اور شاید اپنے فن سے بھی نہیں۔ ہاں اگر وہ سنجیدہ ہے تو اس دور کی بے فکر لاابالی روایت سے کہ جس روایت کی مستقل طور پر کھلی ہوئی آنکھ، زندگی کو ہر وقت موج، میلے اور شغل بازی میں دیکھتی تھی۔ اگر "مرقع دلی" کو پس منظر اور ناجیؔ کی شاعری کو پیش منظر کے طور پر سامنے رکھیں تو محمد شاہی زمانہ متحرک نظر آنے لگے گا:

جا بجا سبزہ تماشا باغ اور معشوق و مے
خضر نے بھی عمر بھر دیکھا نہیں دلی سا شہر

لب شیریں ہے مصری یوسف ثانی ہے یہ لڑکا
نہ چھوڑے گا مرا دل چاہ میں جانی ہے یہ لڑکا
سر اوپر لال چیرا اور دہن جوں غنچۂ رنگیں
بہارِ مدعا لعلِ بدخشانی ہے یہ لڑکا

حاتمؔ کے مقابلہ میں ناجیؔ کا اسلوب بھدے پن اور کہنگی کی طرف مائل ہے۔ اس کے کلام کا صوتی آہنگ عام طور پر کم زور اور کافی حد تک بے کیف ہے۔ فارسی اسلوب کی روایت کے ساتھ ساتھ مقامی محاورے، بول چال اور کھڑی بولی، برج اور ہریانوی کے استعمال سے اس کے اسلوب میں لسانی آمیزش کا فطری حسن پیدا نہیں ہو سکا ہے۔ اس لیے اس کی شاعری میں متاثر کرنے والے محاسن بہت کم نظر آتے ہیں۔

حاتمؔ، آبروؔ اور ناجیؔ کے علاوہ دیگر ایہام گو شعرا میں مضمونؔ، یکرنگؔ اور یکروؔ کے نام قابل ذکر ہیں۔ یہ سب شاعر ایہام گو شعرا کے مشترکہ تخلیقی تجربے کے شاعر ہیں۔ ایہام کے استعمال کی وجہ سے ان کے تخلیقی تجربہ میں جذبے اور احساس کی سطح دبی دبی ہے۔ ان کی شاعری بالعموم خشک اور بے رس محسوس ہوتی ہے۔ مگر جہاں جہاں وہ ایہام سے دامن بچا گئے ہیں ان کے ہاں شعریت کے رنگ پیدا ہو جاتے ہیں مثلاً یک رنگؔ کے یہ اشعار دیکھیے:

مجھے مت بوجھ پیارے جاں کا دشمن کوئی دشمن بھی ہوا ہے اپنی جاں کا

کہیں گل میں کہیں بلبل میں دیکھا ترا جلوہ سجن ہر گل میں دیکھا

محبت کا عجب یک رنگ ہے رنگ　　کبھی عاشق کبھی معشوق ہیں ہم

کہتے ہیں ہم پکار سنو کان دھر سنو　　گر غیر سے ملو گے تو دیکھو گے ہم نہیں

نہ کہو یہ کہ یار جاتا ہے　　مرے دل کا قرار جاتا ہے

پارسائی اور جوانی کیوں کہ ہو　　ایک جاگہ آگ پانی کیوں کہ ہو

یکرو کے ہاں بھی شعریت کا لطف ضرور محسوس کیا جا سکتا ہے۔ یکرو کی مخمسات میں جذبہ اور احساس کی ایک خوش گوار رو دوڑتی ہوئی نظر آتی ہے:

تری انکھیاں سا چنچل خوش نگہ کہاں ہے ہرن ہرگز
صفا ساعد سی تیری گل بدن کب ہے سمن ہرگز
نکو دکھلا زلیخا کوں سجن اپنے نین ہرگز
نہ مل ہر یوسف مصری سیں اے خوش پیرہن ہرگز
ہزاراں سیں نہ مل اے سروقد غنچہ دہن ہرگز

جگت کے خوش نگہ سارے تجھے نرگس نین کہتے
سیہ کاکل کوں سنبل ہور سراپا گل بدن کہتے
جہاں کے لالہ رخ سارے تجھے غنچہ دہن کہتے
بہارِ سبزہ خط دیکھ بلبل کے نمن کہتے
ترا تن گل سیں نازک ہے نہیں تجھ سا چمن ہرگز

تمہارے حسن سیں یوسف کو اے صاحب صباحت ہے
سلونے مکھ پے تیرے کس قدر ساجن ملاحت ہے
ترے شکر شکن لب بیچ سجاں کی فصاحت ہے
تری باتاں کوں سن کے دل کوں عشاقاں کے راحت ہے
نہیں ہے مصر میں تجھ سا کوئی شیریں بچن ہرگز

ایہام گو شعرا کا اسلوب مجموعی طور پر گراں بار اور ثقیل ہے اور بارِ خاطر بھی......ان شعرا کے مقابلہ میں ولی کا اسلوب زیادہ مانوس متناسب اور خوش آہنگ ہے۔ ولی کی تخلیقی ذہانت سے شمالی ہند میں فارسی روایت کی تاثیر

رکھنے والے اسلوب کا ایک نیا دور شروع ہوا تھا۔ یہ شاعری اپنے جمالیاتی انبساط اور نشاطیہ حساسیت سے ایک نئی روایت کا رستہ دکھا رہی تھی مگر ایہام گو شعرا نے ولی کے ان جان دار رویوں کی جگہ ایہام کو اپنا کر اپنی شاعری کا دائرہ سکیڑ دیا۔

ایہام گوئی کے دورِ آغاز میں شمالی ہند میں برج بھاشا، ہریانوی پنجابی اور دیگر مقامی زبانیں فارسی روایت کے بہاؤ کے خلاف بڑی رکاوٹ بن جاتی ہیں۔ ایہام گو شعرا ولی کے زیر اثر فارسی روایت کو اپنے اسلوب کا حصہ بنانا چاہتے تھے مگر اس کے ساتھ ہی ان پر مقامی زبانوں کی روایت فطری طور پر غالب تھی۔ یہ شعرا اپنے اسلوب میں مقامی لسانی روایت اور فارسی روایت کے درمیان زبان کا کوئی متوازن معیار دریافت کرنے میں مصروف رہے۔ ان کے ہاں زبانوں کی آمیزش اور تحلیل سے کوئی پختہ اسلوب پیدا نہیں ہو سکا۔ یہ کام ان کے بعد آنے والوں نے سرانجام دیا۔

مذکورہ معائب کے باعث ہی خانِ آرزو اور مرزا مظہر نے زبان کی تہذیب کے لیے ایک تحریک چلائی تھی۔ خانِ آرزو نے زبان کے دیہاتی اور قصباتی مزاج کی جگہ شہری مزاج پر زور دیا تھا۔

ایہام گو شعرا چھوٹے تجربات کے شاعر ہیں۔ ان کی شعری کائنات بہت مختصر ہے۔ ان کے ہاں اگر کوئی حسن ہے تو یہی اور عیب ہے تو یہی...... اس کے علاوہ وہ جو کچھ بھی ہیں، اسی شعری تجربہ کی وجہ سے ہیں۔ اس کے بغیر وہ کچھ بھی نہیں۔ یہ تجربہ چوں کہ بہت چھوٹی سطح پر تھا، اس لیے اس تجربے کی شعری بنیاد بھی بے حد چھوٹی اور مختصر ہے۔

ایہام گو شعرا کے اس دور کو "لفظ پرست شعرا" کا دور قرار دے سکتے ہیں۔ وہ زندگی کو ایک بہت محدود نظر سے دیکھتے ہیں، در حقیقت ان کے ہاں زندگی کا کوئی نقطہ نظر ہے ہی نہیں۔

ایہام گوئی نے لفظوں سے کھیلنے کا سبق سکھایا۔ لفظوں کی آویزش و آمیزش سے معنوی باریکیوں کے حصول کا طریقہ دریافت کیا۔ یہ لفظی مناسبات کی ایک اَن دیکھی دنیا کا سفر تھا۔ جہاں شاعر لفظوں کی مناسبت سے معنی کی عجیب عجیب شکلیں دریافت کر لیتا تھا۔ ایہام گوئی نے لفظوں سے متعلق معنویات کے سلسلوں کو وسعت دی اور یہ ثابت کیا کہ شاعر لفظی مناسبتوں سے بہت دور کے معنی تک بھی پہنچ سکتا ہے۔ ان شعرا نے نازک اور باریک بینی سے لفظی تکلفات کا ایک جہان آباد کر دیا ہے۔ پیچیدہ تشبیہات اور دور از امکان استعاروں کا تجربہ کیا جاتا ہے۔

ڈاکٹر محمد حسن ان شعرا کے محاسن پر تبصرہ کرتے ہوئے یہ رائے دیتے ہیں:

> "ایہام گو شعرا نے الفاظ کی پیکر تراشی میں نمایاں حصہ لیا ہے...... ایہام گو شعرا کے نزدیک لفظ گنجینۂ معنی کے طلسم کی حیثیت رکھتا ہے جس سے مختلف آوازیں اور نغمے پیدا ہوتے ہیں۔ لفظیات کا یہ نیا ادراک زبان اور ادب کے ابتدائی دور میں خدمت کی حیثیت رکھتا ہے۔"[۲]

ایہام گو شعرا کا المیہ یہ ہے کہ ان کا دور ختم ہوتے ہی ان کی شاعری کو نہایت بری طرح رد کیا گیا اور ان کے اسلوب کے خلاف باتیں کرنا اس دور کا رواج ہو گیا تھا۔ اس میں کوئی بھی شک نہیں کہ ان کی شاعری فکر و خیال کے ان تصورات سے دور تھی کہ جو تصورات ان کے فوراً بعد مقبول ہو کر اردو شاعری میں مستقل طور پر شامل

ہوئے اور آج بھی اردو شاعری پر ان کا سایہ نظر آتا ہے...... مگر ان کے دور کو یہ بات نہیں بھولنی چاہیے تھی کہ ان ہی لوگوں کی سعیِ پیہم سے شمالی ہند میں پہلی بار اردو شاعری کی ایک مربوط اور باقاعدہ روایت استوار ہوئی۔ ان ہی شعرا نے اس روایت کا تسلسل برقرار رکھا اور اتنی مقدار میں کلام جمع کیا کہ ان کے شعری دیوان بھی مرتب ہوئے اور یہ بات بھی ادبی تاریخ کا حصہ ہے کہ ان ہی شعرا کے ادبی آثار پر اردو شاعری کا وہ سنہری دور شروع ہوا جسے میر و سودا کا دور کہا جاتا ہے۔

مرزا مظہر جانجاناں کی شاعری سے نئی شعریات کا ظہور ہوتا ہے۔ ایہام گوئی کے دور میں جو چیز شاعری سے غائب ہو گئی تھی وہ "شعریت" تھی۔ مرزا مظہر اور ان کے حلقہ کے شعرا اسی شعریت کی بازیافت کے لیے ایہام گوئی ترک کر کے شاعری کی حقیقی روح کو تلاش کرنے کی سعی میں ہمہ تن مصروف ہو جاتے ہیں۔

نئی شعریات کا ظہور

مرزا مظہر جانجاناں

(۱۷۰۱ء - ۱۱۱۳ھ / ۱۷۸۰ء - ۱۱۹۵ھ)

۱۷۴۶ء / ۱۱۵۹ھ کے لگ بھگ اردو شاعری ایہام گوئی کی تنگنائے سے باہر نکلتی ہے۔ اس برس شاہ حاتم نے یہ اعلان کیا:

کہتا ہے صاف و شستہ سخن بسکہ بے تلاش
حاتم کو اس سبب نہیں ایہام پر نگاہ

ایہام گوئی کی تحریک کے خلاف دلی کے شعرا میں پہلے پہل مرزا مظہر جانجاناں نے آواز بلند کی تھی۔ اردو کے بیشتر تذکرہ نگار یہ شہادت دیتے ہیں کہ ایہام کی تحریک کو ختم کرنے میں ان کا خاص کردار تھا۔[1] مرزا مظہر ابتدا میں خود بھی ایہام گو شعرا کے رفیق تھے مگر بعد میں انہوں نے جب یہ محسوس کر لیا کہ ایہام گوئی کے سبب شعرا کی تخلیقی صلاحیتیں اسی ایک نقطہ پر مرکوز ہو کے برباد ہو رہی ہیں تو انہوں نے اس تحریک کی منفی صلاحیت کے خلاف ردِ عمل ظاہر کیا۔ چناں چہ اس دور میں مرزا مظہر کی ادبی شخصیت ایہام گوئی کے خلاف ایک علامت کی حیثیت رکھتی ہے اور اپنے عہد کے نئے شعری اور لسانی اسالیب کی نمائندگی کرتی ہے۔ انہوں نے اپنے شعری عرفان سے اردو غزل کو جن لسانی، جمالیاتی، تہذیبی اور معنوی بنیادوں پر استوار کیا، وہ آج بھی اردو غزل میں موجود ہیں۔ اسی لیے مرزا مظہر کو "نقاشِ اول" کہا گیا ہے۔[2]

مرزا مظہر مغلیہ دور کے عہدِ آخر میں دلی کے نہایت برگزیدہ صوفیائے کبار میں سے تھے۔ "مقامات

مظہری" کے مولف نے لکھا ہے کہ انوارِ طریقہ کی اشاعت اور طالبوں کے حق پر توجہ دینے میں وہ بڑی کوشش کرتے تھے۔[۳] ان کے فیوض و برکات کے سبب آپ کی خدمت میں طالبان حق کا اس قدر اجتماع ہوتا تھا کہ کسی دوسری جگہ نظر نہ آتا تھا۔ مرزا مظہر ہمہ جہت شخصیت تھے۔ وہ رشد وہدایت کے ساتھ ساتھ شعر وادب کا اعلیٰ ذوق رکھتے تھے۔ وہ فارسی زبان کے بڑے شعرا میں شمار ہوتے ہیں۔ چناں چہ یہ کہا جاتا ہے کہ مرزا مظہر جانجاناں ہندوستان کے ان پانچ عظیم شعرا میں ہیں کہ جنھیں ایران کے مسلم الثبوت اساتذہ کے مقابلے میں پیش کیا جاتا ہے۔ ان پانچوں شاعروں کے نام یہ ہیں: امیر خسرؔو، فیضیؔ، بیدلؔ، مرزا مظہرؔ اور غالبؔ۔[۴]

مرزا مظہر کے والد مرزا خان، اورنگ زیب کے امرا میں سے تھے اور ان کا نام جانِ جاں اورنگ زیب ہی کا دیا ہوا تھا جو بعد میں جانِ جانجاناں بن گیا۔ تصوف و معرفت، علم و فضل اور شعر وادب کے میدان میں مرزا مظہر کا نام اٹھارھویں صدی کے ربع دوم سے ان کی وفات (۱۷۸۰ء) تک شمالی ہند میں روشن رہا۔ ۱۷۸۰ء میں ایک سازش کے تحت ان کو شہید کر دیا گیا۔ ان کی شہادت کو ایک سیاسی قتل قرار دیا گیا ہے۔ جس کا محرک عہدِ شاہ عالم کا وزیر مرزا نجف خان اصفہانی تھا۔[۵] درحقیقت مغلیہ دور میں تورانی اور ایرانی کش مکش کا جو آغاز ہوا تھا، مرزا مظہر کا قتل اسی روایت کے پس منظر میں ہوا تھا۔

اردو زبان کے سلسلے میں مرزا مظہرؔ جانجاناں کی خدمات یہ ہیں کہ ان کے تخلیقی عرفان نے اردو زبان کا نیا شعری باطن دریافت کیا۔ اور اسے ایک شائستہ اسلوب اور لب ولہجہ کی نفاستوں سے آشنا کرایا۔

مرزا مظہر جانجاناں کی ادبی اور لسانی کوششوں کو بہتر طور پر سمجھنے کے لیے ہمیں شمالی ہند میں اردو شاعری کے قریبی پس منظر کو ایک سرسری نظر سے دیکھنا ہوگا۔ اس پس منظر کی داستان مختصراً کچھ یوں ہے کہ شمالی ہند میں دیوانِ ولیؔ کی آمد ۱۷۲۱ء / ۱۱۳۳ھ کے بعد اردو زبان ایک لسانی آویزش سے گزرتی ہے۔

غزل کی شاعری میں زبانوں کا مقامی وجود تجربے کی راہ میں رکاوٹ بنتا ہے۔ کیوں کہ غزل کی ذہنی ساخت فارسی کی شعری روایت کے سائے میں بنی ہے۔ اس لیے یہ تجربہ زبان کے فارسی عنصر کی طرف راغب ہوتا ہے۔ چناں چہ ایہام گو شعرا کے فوراً بعد ہندی عنصر سے لسانی آویزش کا سلسلہ شروع ہوتا ہے۔ ڈاکٹر زورؔ کا خیال یہ ہے کہ شمالی ہند کے شعرا نے ولیؔ کی پیروی میں دکنی طرز سخن کو اختیار کیا تھا مگر دکنی اسالیب اپنے مقامی رنگ کی وجہ سے شمال کے فارسی اسالیب سے زیادہ مناسبت نہ رکھتے تھے۔ دونوں کے درمیان مقامی رنگ کا بعد موجود تھا۔ چناں چہ اس مسئلہ پر تبصرہ کرتے ہوئے ڈاکٹر زورؔ نے لکھا تھا:

"دکنی طرز کی پیروی اہل شمال کے لیے غیر فطری تھی۔"[۶]

چناں چہ اس غیر فطری پیروی کو جن دانش وروں نے اول اول محسوس کیا تھا، ان میں خانِ آرزوؔ اور مرزا مظہرؔ کا نام سرفہرست ہے۔ مرزا مظہرؔ نے دکنی اور مقامی زبانوں کی غیر فطری پیروی کی نفی کر کے ایک نیا شعری اسلوب دریافت کیا تھا۔ ان کی کوششوں کا ایک خوش گوار اثر یہ ہوا کہ زبان کا صوتی آہنگ قصباتی سطح سے یک دم بلند ہو کر شہری ثقافت کی نمائندگی کرنے لگا۔ زبان کے سانچوں میں گھٹن اور شعری ناموانست کی جگہ روانی، سلاست

اور لسانی موانست کا ماحول قائم ہوا۔ شمالی ہند میں ولی کے بعد یہ دوسرا موقع تھا جب شعری اسالیب کی تبدیلی کا ایک اہم تجربہ سامنے آیا تھا۔ اس تجربہ کے ذریعے اردو شاعری کے لیے ایک بڑا تخلیقی میدان فراہم ہو گیا اور آنے والی نسل کے لیے خیال و فکر اور اسلوب کے نئے راستے وا ہو گئے...... اردو کی لسانی تشکیل میں مرزا مظہر کی شاعری سنگ میل کی حیثیت رکھتی ہے۔ اسی نشان سے اردو شاعری کا نیا قافلہ رواں ہوتا ہے۔

مرزا مظہر جانجاناں نے بہت مختصر کلام یادگار چھوڑا ہے۔[۷] لیکن اس مختصر کلام میں بھی غزل کی دیومالا کا تانا بانا تیار ملتا ہے۔ ان کی غزل میں عشق کی سرشاری اور طرب ناکی کے ساتھ ساتھ مستی کی کیفیات بھی موجود ہیں اور غزل کا مخصوص سوز و گداز بھی...... حضورِ عشق کی صحبتیں بھی ہیں اور عشق و عاشقی کی ثقافت بھی......اور ان سب مضامین کے اظہار کے لیے غزل کا تہذیبی سرمایہ فارسی کی تشبیہیں، استعارے اور علامتیں اہم کردار ادا کرتی ہیں۔ ولی کے بعد شمالی ہند کی روایت میں یہ پہلا موقع ہے جب اردو شاعری مکمل طور پر ایک نئے شعری اسلوب میں نمودار ہوتی ہے اور یہی مستقبل کی اردو غزل کا اسلوب بن جاتا ہے:

گئی آخر جلا کر گل کے ہاتھوں آشیاں اپنا
نہ چھوڑا ہائے بلبل نے چمن میں کچھ نشاں اپنا

نہ گل اپنا کیا میں نے نہ بلبل باغباں اپنا
چمن میں کس بھروسے باندھتا ہے آشیاں اپنا

یہ حسرت رہ گئی کس کس مزے سے زندگی کرتے
اگر ہوتا چمن اپنا گل اپنا باغباں اپنا

گرچہ الطاف کے قابل یہ دلِ زار نہ تھا
اس قدر جور و جفا کا بھی سزاوار نہ تھا

ہم نے کی ہے توبہ اور دھومیں مچاتی ہے بہار
ہائے کچھ چلتا نہیں کیا مفت جاتی ہے بہار

اتنی فرصت دے کہ رخصت ہو لیں اے صیاد ہم
مدتوں اس باغ کے سائے میں تھے آباد ہم

یہ دل کب عشق کے قابل رہا ہے — کہاں ہم کو دماغ و دل رہا ہے
خدا کے واسطے اس کو نہ ٹوکو — یہی ایک شہر میں قاتل رہا ہے

مرزا مظہر کے وضع کردہ شعری اسلوب کے بعد اردو کی انفرادی شناخت کا تعین ہو جاتا ہے۔ یہی وہ مقام ہے جب اردو زباں مقامی لسانی روایت سے بلند اور منفرد ہو کر اپنے انفرادی وجود کا اعلان کرتی ہے اور ادبی تاریخ کے طالب علم کو یہ ہرگز نہ بھولنا چاہیے کہ اس اعلان نامہ کے پیچھے مرزا مظہر جانجاناں کی ادبی شخصیت، جمالیاتی ذوق اور لسانی عرفان برابر موجود رہتا ہے اور یہی مرزا مظہر کی سب سے بڑی ادبی خدمت بھی ہے۔

مرزا مظہر کی کوششوں سے شمالی ہند کا شعری منظر تیزی سے بدلتا ہے۔ سب سے پہلے خود ان کے شاگردوں نے استاد کے اسلوب اور مضامین کو اختیار کر کے جب شاعری کی توان کی لے کاری سے اردو غزل میں صوتی خوش آہنگی نے ادبی حلقوں کو متاثر کیا۔ سیاسی و تہذیبی زوال کی فضا میں مرزا مظہر اور ان کے تلامذہ یقین، دردمند، بیان، حسرت اور حزیں کی انبساطی لے سے ایک حوصلہ مندی پیدا ہوتی ہے۔

مرزا مظہر کے تلامذہ میں یقین (م ۱۷۵۵ء) اپنے عہد کا ایک منفرد شاعر ہے اور اپنے امتیازی لب و لہجے اور اسلوب کی بنا پر خاص مقام رکھتا ہے۔ حاتم، آبرو، ناجی اور خود مرزا مظہر کے مقابلہ میں اس کے ہاں غزل کا کینوس خاصا وسیع ہوتا ہوا دکھائی دیتا ہے۔ یوں معلوم ہوتا ہے کہ اردو غزل میں عشقیہ روایات کا ایک بھرپور تجربہ شروع ہو گیا ہے۔ اس کی شاعری کو دیکھ کر محسوس ہوتا ہے کہ یقین اور اس کے معاصرین کو اب اظہار و بیان کے سانچوں پر مکمل قدرت اور اختیار حاصل ہو چکا ہے۔ اس شاعری کی بڑی خوبی اس کا عوامی لب و لہجہ ہے۔ بول چال کے انداز سے لسانی انس محسوس ہوتا ہے۔ یہ شاعری مجلسی رنگ سخن کے باعث اپنے عہد میں مقبول ہوئی اور میر و سودا کے دور میں یہ 'مجلسی رنگ سخن اس دور کی پہچان بن گیا:

تجھ آنکھوں سے اتر کر دل نہ کرتا شور کیا کرتا	یہ شیشہ طاق سے گر کر نہ ہوتا چور کیا کرتا
یہ دل ایسا خراب کوچہ و بازار کیوں ہوتا	اگر ملتا نہ اتنا گل رخوں سے خوار کیوں ہوتا
دل مرا عشق کے دھڑکوں سے مواجاتا ہے	یہ وہ دل ہے کہ کوئی ایسا جگر دار نہ تھا
دام و قفس سے چھوٹ کے پہنچے جو باغ تک	دیکھا تو اس زمیں پہ چمن کا نشاں نہ تھا
کیا بدن ہوگا کہ جس کے کھولتے جامے کا بند	برگِ گل کی طرح ہر ناخن معطر ہو گیا

مظہر اور ان کے تلامذہ کی شعری سرگرمیوں سے تازہ گوئی کی لہر شمالی ہند میں چلنے لگتی ہے اور اردو شاعری ایہام گوئی کے بعد ایک نئی تخلیقی فضا میں سانس لینے لگتی ہے۔ شعریت کے گم گشتہ ذائقے دوبارہ دریافت ہونے لگتے ہیں۔ چناں چہ اردو شاعری جو شعری تاثیر سے بہت حد تک محروم ہو گئی تھی، اب شعریت اور تاثیر سے زرخیز نظر آتی ہے۔ شاعری محض دماغی کھیل کود کا نام نہیں رہتا بلکہ یہ جذبے، احساس اور متخیلہ کا کھیل بن جاتا ہے۔

عبدالحئی تاباں (م ۱۱۶۴ھ - ۱۱۶۳ھ) بھی اسی دور کا شاعر ہے۔ اس کی شاعری سے بھی شعری اسالیب کی شگفتگی ظاہر ہوتی ہے۔ زبان اور محاورے کا جادو جاگتا ہے اور تازہ گوئی کے عمل سے شاعری پرکشش ہو جاتی ہے۔ اس دور کے شعرا خیال و فکر کے بلند نمونے پیش نہیں کرتے یہ لوگ تہذیب عاشقی کے شاعر تھے اور غزل کے

مخصوص مضامین کی حد تک ہی اپنے آپ کو محدود رکھتے تھے اور یہی ان کی شعری کائنات تھی۔ تاباںؔ کی شاعری کو بھی اسی حوالے سے دیکھنا چاہیے۔

ساقی ہو اور چمن ہو مینا ہوں اور ہم ہوں
باراں ہو اور ہوا ہو سبزہ ہو اور ہم ہوں
ایمان و دیں سے تاباںؔ مطلب نہیں ہے ہم کو
ساقی ہو اور مے ہو مینا ہو اور ہم ہوں

جوں برگ گل سے باغ میں شبنم ڈھلک پڑے
کیا ہو جو برگِ تاک سے یوں مے ٹپک پڑے
محفل کے بیچ سن کے مرے سوزِ دل کا حال
بے اختیار شمع کے آنسو ڈھلک پڑے

نہیں کوئی دوست اپنا یار اپنا مہرباں اپنا
سناؤں کس کو غم اپنا الم اپنا بیاں اپنا
بہت چاہا کہ آوے یار یا اس دل کو صبر آوے
نہ یار آیا نہ صبر آیا دیا جی میں نداں اپنا
قفس میں تڑپھے ہیں یہ عندلیباں سخت بے بس ہیں
نہ گلشن دیکھ سکتے ہیں نہ اب یہ آشیاں اپنا
مجھے آتا ہے رونا ایسی تنہائی پہ اے تاباںؔ
نہ یار اپنا نہ دل اپنا نہ تن اپنا نہ جاں اپنا

اٹھارھویں صدی کے نصف اول کی آخری دہائی میں مرزا مظہرؔ، ان کے تلامذہ اور شاہ حاتمؔ ایہام گوئی کے خلاف اعلان جنگ کر کے تازہ گوئی کی نئی شعریات کا سلسلہ شروع کر چکے تھے اور دلی کے ادبی افق پر نئے شعری تجربوں کا ایک سلسلہ نظر آ رہا تھا۔ اسی زمانے میں دلی کے ادبی ماحول میں ایک تاریخی معارضہ کا آغاز ہوا۔ اس کا تعلق علی حزیںؔ اور خانِ آرزوؔ سے تھا۔ اس معارضہ کا تعلق بہ ظاہر علی حزیںؔ اور خانِ آرزوؔ سے ہے مگر اس کے اثرات بہ راہ راست اردو زبان و ادب پر مرتب ہوئے اور اس سے پیدا ہونے والے نتائج نے اردو زبان و ادب کی تاریخ میں نئے امکانات کا ایک باب وا کر دیا۔ اردو ادب کی تاریخ جو اب تک سست روی سے قدم بڑھا رہی تھی، تیزی کے ساتھ متحرک ہوئی اور اردو شعرا کی تعداد میں کافی اضافہ بھی ہوا اور یہیں سے اردو ادب کی تاریخ کا روشن زمانہ شروع ہوتا ہے۔

اٹھارھویں صدی کو بے شمار آویزشوں اور تصادمات کی صدی سمجھا جاتا ہے۔ اٹھارہویں صدی کی تاریخ میں گزشتہ صدیوں کی بنی ہوئی روایات، ضابطے اور قواعد ٹوٹ پھوٹ جاتے ہیں۔ اس میں ایک طرف نظریات و

تصورات ٹوٹتے اور بکھرتے ہیں تو دوسری طرف ربط و ترتیب کا ایک عمل بھی بعض صورتوں میں نظر آتا ہے۔ در حقیقت اٹھارھویں صدی ہندوستان میں اردو زبان کی تقریباً سات سو سالہ لسانی روایات کو مجتمع کرنے کا دور ہے۔ اس دور میں گزشتہ صدیوں کے لسانی، تہذیبی اور ادبی تجربوں کے حاصلات سے ایک طویل لسانی روایت کی شکل و صورت واضح ہو جاتی ہے لیکن اس کے ساتھ ساتھ اس دور میں نت نئی آویزشیں بھی جنم لیتی ہیں اور تصادمات و مسائل کے انبار لگا کر گزر جاتی ہیں۔

ہمارے پیش نظر اس وقت وہ لسانی آویزش ہے کہ جس کا تعلق ہند ایرانی نزاع سے ہے۔ اس آویزش کے دو بنیادی کردار سراج الدین علی خانِ آرزوؔ اور شیخ علی حزیںؔ ہیں اور ان کے درمیان یہ آویزش ۴۳-۱۷۴۱ء / ۵۶-۱۱۵۴ھ کے زمانے میں وقوع پذیر ہوتی ہے۔ اردو زبان کے ساتھ اس آویزش کا گہرا تعلق ہے کہ اس کے اثرات اور نتائج سے شمالی ہند میں فارسی کی جگہ اردو کی لسانی روایت کو فروغ دینے کی تحریک شروع ہوتی ہے۔ ایک اعتبار سے تو یہ تحریک فارسی شاعری کے زوال کو تیز کرنے کا ابتدائیہ بھی بن جاتی ہے۔ اس تحریک کے جائزے سے ہم اٹھارھویں صدی میں اردو شاعری کے موثر کردار اور زبان کے فروغ کو بہتر طور پر سمجھ سکتے ہیں۔ اس داستان کا پس منظر یہ ہے کہ فارسی زبان و ادب کے ممتاز شاعر شیخ علی حزیںؔ ۳۵-۱۷۳۴ء / ۱۱۴۷ھ میں ہندوستان میں آئے۔ وہ کچھ مدت لاہور میں قیام کر کے دلی پہنچے۔

دلی میں دانش ور طبقہ نے بالخصوص ان کا خیر مقدم کیا اور انہیں سر آنکھوں پر بٹھایا گیا۔ علی حزیںؔ روایتی ایرانی علما کی طرح تھے اور بدترین احساس برتری میں مبتلا تھے۔ ہندوستانی شعرا اور اہل علم کے بارے میں بڑی خراب رائے رکھتے تھے اور اس کا برملا اظہار کرنے سے بھی نہ چوکتے تھے۔ ہندوستان میں رہ کر یہاں کے لوگوں کی فیاضیوں سے مستفیض ہونے کے باوجود انہوں نے بعض موقعوں پر نہایت متعصبانہ اور تند و تلخ آرا کا اظہار کرنے سے گریز نہیں کیا۔[۸]

قرائن سے معلوم ہوتا ہے کہ شمالی ہند کے دانش وروں نے علی حزیںؔ کے خیالات کو بری طرح محسوس کیا اور بہ حیثیتِ مجموعی اسے قومی تحقیر سمجھا۔ چناں چہ دلی میں مشہور عالم سراج الدین علی خان آرزوؔ نے علی حزیںؔ کی شاعری اور ان کی تصنیف "تذکرۃ الاحوال" کو ہندوستانیوں کی بے عزتی کے برابر قرار دیا۔ منوہر سہائے انورؔ نے اس آویزش کا تجزیہ کرتے ہوئے مختلف حوالے دیے ہیں:

> آرزوؔ کا عقیدہ ہے کہ حزیںؔ نے تذکرۃ الاحوال محض اس غرض سے لکھا کہ ہندوستان اور ہندوستانیوں کی ہجو کی جائے۔ محسنؔ [صاحب محاکمات الشعرا] کی رائے کا خلاصہ یہ ہے:
>
> کسی ہندوستانی کی طرف سے حزیںؔ کا دل نہ دکھائے جانے کے باوجود انہوں نے "تذکرۃ الاحوال" میں بادشاہ سے لے کر گدائے بے نوا تک کے خلاف زہر اگلا اور اس خیال کی اشاعت کی کہ ہندوستان فضل و کمال کے لیے زمینِ شور کا حکم رکھتا ہے۔ انہوں نے یہ اعلان بھی کر دیا کہ انہیں تمام دار الخلافت میں ایک شخص بھی ایسا نظر نہیں آیا جو رتبۂ

فضیلت رکھتا ہو۔[محاکمات الشعرا اوراق اب تک ۲ الف]
والہ داغستانی جو مدت تک حزیںؔ کا مونس و غم خوار رہا، یہ لکھتا ہے:

"انہوں (حزیںؔ) نے نہایت ناشائستہ طریقے سے ہندوستانی امرا اور عوام کی مذمت کی۔ میں نے انہیں اس فعلِ قبیح سے باز رکھنے کی کوشش کی مگر انہوں نے میرا مشورہ نہ مانا اور حسب سابق اسی ڈگر پر چلتے رہے۔ آخر میں نے بادشاہ کے نمک اور امرا سے اپنے تعلقات کا خیال کر کے شیخ سے رسم و راہ ترک کر دی۔ آفرین ہے ہندوستانی امرا پر کہ وہ شیخ سے انتقام لینے کی بجائے ان کے ساتھ انتہائی مہربانی کا برتاؤ کرتے ہیں۔"[9]

خانِ آرزوؔ نے علی حزیںؔ کی خودسری اور غرور کو توڑنے کے لیے ایک کتاب "تنبیہہ الغافلین" تصنیف کی۔ اس تصنیف میں خانِ آرزوؔ نے شیخ کے کلام سے کثیر مقدار میں غلط اشعار نکال کر ان کی نشان دہی کی تھی۔ یہ کتاب ایرانی خودسری پر ایک کاری ضرب سمجھی گئی تھی۔

علی حزیںؔ اور خانِ آرزوؔ کی اس تاریخی آویزش کا نتیجہ یہ نکلا کہ ہندوستانی دانش وروں کو پہلی بار پوری طرح یقین ہو گیا کہ وہ فارسی میں کتنی عظیم دست گاہ ہی کیوں نہ رکھتے ہوں، ایرانی اسے تسلیم کرنے کے لیے تیار نہ ہوں گے۔ چناں چہ ایرانیوں کے غرور اور احساس برتری سے نجات حاصل کرنے کے لیے ہندوستانی شعور نے فارسی کی جگہ اردو کو اپنانے کا فیصلہ کر لیا۔ اس تاریخی اقدام کی طرف لے جانے والی شخصیت خانِ آرزو کی تھی۔ خانِ آرزوؔ نے رفتہ رفتہ نوجوان شعرا کو اردو شاعری کی طرف مائل کرنے کی سعی شروع کر دی اور یہ شاعر آہستہ آہستہ ان کے فیض و تربیت سے کام ران ہونے لگے۔ خانِ آرزو کے ادبی وجود کی وجہ سے اٹھارھویں صدی کے ربع دوم میں پیدا ہونے والا ادبی ماحول اردو شاعری کے اولیں دور میں بہت ممد و معاون ثابت ہوا، آج اس عہد کے اثرات کا اچھی طرح اندازہ کرنا مشکل ہے مگر اٹھارھویں صدی کی دلی میں فارسی شعرا، علما اور فضلا کے تذکروں پر نظر ڈالی جائے تو ان کے اوراق میں خانِ آرزوؔ کی حقیقی عظمت کی شان دار تصویر ہمیں نظر آئے گی۔ ان کا نمایاں کارنامہ یہ تھا کہ انہوں نے معیاری زبان کی اشاعت میں "واضع اول" کا کردار ادا کیا۔[10]

"تنبیہہ الغافلین" کی تصنیف کا دور ۴۳-۱۷۴۱ء / ۵۴-۱۱۵۴ھ ہے۔ سوداؔ، میرؔ اور دردؔ نے حزیںؔ اور آرزوؔ کی نہایت تلخ آویزش کو دیکھا تھا۔ اس لیے اس دور کی لسانی کش مکش اور خانِ آرزوؔ کے خیالات نے ان پر گہرا اثر مرتب کیا ہوگا۔ چناں چہ اس دور کے نئے شعرا کی سب سے ذہین نسل نے فارسی کی جگہ ریختہ کے میدان میں فکر سخن اختیار کرنے کا فیصلہ کر لیا اور بہت جلد اردو زبان بھرپور روایات کے ساتھ عروج کی سمت سفر کرنے لگی۔ اس دور کی زبان سے ناشائستگی، قصباتی رنگ اور بھدے پن کو دور کرنے کے لیے بھی خانِ آرزوؔ نے قابل قدر کام کیا اور ان خدمات کی بنا پر ان کو "واضع اول" قرار دیا گیا ہے یعنی خان آرزو وہ ادیب تھے کہ جو فصاحت اور غیر فصاحت کی طرف متوجہ ہوئے۔ بنائے ریختہ کی تعمیر کے سلسلے میں انہوں نے اہل اردو کے ابتدائی لب و لہجہ کو معین کرنے اور ٹکسالی اردو کو مشتہر کرنے میں "واضع اول" کا کردار ادا کیا۔[11]

خانِ آرزو کی تحریک سے اٹھارھویں صدی میں ریختہ یا اردو میں شعر گوئی کا جو باقاعدہ سلسلہ شروع ہوا، اسے ڈاکٹر محمد حسن نے "لسانی خود مختاری" کا نام دیا ہے۔ وہ کہتے ہیں کہ اس کا آغاز دراصل ایک لسانی اور ادبی خود مختاری کا اعلان تھا جس کا انتظار دہلی اور اس کے نواح کے شہری عوام مدت سے کر رہے تھے۔[۱۲]

مرزا مظہر جانجاناں اور خانِ آرزو کے اثرات سے اٹھارھویں صدی میں اردو شاعری اپنے سنہری دور میں داخل ہوئی جسے میر، سودا اور درد کے دور سے تعبیر کیا جاتا ہے۔ یہ اردو شاعری کی بے پناہ تخلیقی توانائی کا دور ہے۔ اس دور میں اردو شاعری کی تمام اصنافِ سخن کو عروج حاصل ہوتا ہے اور اردو شاعری اپنے فکری اور فنی سرمائے کے اعتبار سے بہت زرخیز اور متمول ہو جاتی ہے۔ آئندہ باب میں ہم شاعری کے اسی دور پر بحث کریں گے۔

حوالے

شمالی ہند میں نئی لسانی روایت کا آغاز اور محرکات

۱- دیکھیے "تاریخ ادب اردو" جلد دوم، ڈاکٹر جمیل جالبی میں "فارسی کے ریختہ گو" اس فصل میں ریختہ گو شعرا کے بارے میں خاطر خواہ مواد موجود ہے، نیز دیکھیے دلی کا دبستان شاعری، ڈاکٹر نورالحسن ہاشمی، اردو شاعری میں ایہام گوئی کی تحریک، ڈاکٹر ملک حسن اختر اور شمالی ہند کی اردو شاعری میں ایہام گوئی، ڈاکٹر حسن احمد نظامی۔

۲- ڈاکٹر جمیل جالبی، تاریخ ادب اردو (لاہور: مجلس ترقیِ ادب، ۱۹۸۷ء) جلد دوم، ص ۱۳۶

۳- Dr. Mohammad Sadiq, A History of Urdu Literature (Karachi: Oxford University Press, 1995) p-90

۴- Ibid 90

۵- مصحفی تذکرۂ ہندی مولوی عبدالحق، مرتب: (اورنگ آباد: انجمن ترقی اردو ۱۹۳۳ء) ۸۰

۶- مذکورہ حوالہ

۷- مرزا محمد حسن قتیل، ہفت تماشا، ڈاکٹر محمد عمر، مترجم: مکتبہ برہان دلی، ۱۹۶۸ء بہ حوالہ ڈاکٹر جمیل جالبی تاریخ ادب اردو۔ جلد دوم، ص ۲۶

۸- محمد حسین آزاد، آبِ حیات، تبسم کاشمیری، مرتب: (لاہور: مکتبہ عالیہ ۱۹۹۰ء)

۹- مسعود حسن رضوی ادیب، فائز دہلوی اور دیوان فائز (علی گڑھ: انجمن ترقیِ اردو، ۱۹۶۵ء) ۲۸ - ۲۷

۱۰- قاضی عبدالودود، تبصرے پٹنہ: خدا بخش اورینٹل لائبریری، ۱۹۹۵ء) ۲۶-۲۵

۱۱- ڈاکٹر محمد حسن، مرتب: انتخاب کلام فائز (دلی: اردو اکادمی، ۱۹۹۱ء) ۱۹

۱۲- شبلی نعمانی، شعر العجم، (لاہور: کتب خانہ انجمن حمایت اسلام، ۱۹۶۳ء) ۲۵-۲۳

۱۳- مذکورہ حوالہ، ۲۶-۲۵

۱۴- غلام ہمدانی مصحفی، عقد ثریا، مولوی عبدالحق، مرتب: (اورنگ آباد: انجمن ترقی اردو) ۱۹۳۴ء) ۲۳

۱۵- غلام حسین ذوالفقار، مرتب: دیوان زادہ، (لاہور: مکتبہ خیابان ادب ۱۹۷۵ء) ۳۹

۱۶- ڈاکٹر زور، ہندوستانی لسانیات، (فیصل آباد: پنجند اکیڈمی، ۱۹۷۵ء) ص ۱۰۹

۱۷- ڈاکٹر محمد حسن، مرتب: دیوان آبرو (دلی: ترقی اردو بیورو، ۱۹۹۰ء)

۱۸- ڈاکٹر جمیل جالبی، تاریخ ادب اردو، جلد دوم،

ایہام گو شعرا کا دور

۱۔ قدرت اللہ قاسم، مجموعۂ نغز، حافظ محمود شیرانی، مرتب: (لاہور: پنجاب یونیورسٹی، ۱۹۳۳ء) ۱۸۰-۱۷۹
۲۔ آزاد، آب حیات، تبسم کاشمیری، مرتب: (لاہور: مکتبہ عالیہ، ۱۹۹۴ء)
۳۔ ڈاکٹر زور، سرگزشت حاتم، (حیدر آباد: ادارہ ادبیات اردو، ۱۹۴۴ء)
۴۔ ڈاکٹر غلام حسین ذوالفقار، دیوان زادہ، ص ۳۹
۵۔ مصحفی، عقد ثریا، ص ۲۳
۶۔ آزاد، آب حیات، مرتب: تبسم کاشمیری، دیکھیے تعلیقات ۵۰۸-۵۰۷
۷۔ محمد حسن، دیوان آبرو' ص ۳۰

نئی شعریات کا ظہور

۱۔ مرزا مظہر جانجاناں نے ایہام گوئی کو متروک قرار دینے میں جو کوششیں کیں، تذکرہ نگار اس کا اعتراف کرتے ہیں۔ دیکھیے مرزا مظہر جانجاناں اور ان کا اردو کلام، عبدالرزاق قریشی، ادبی پبلشرز، بمبئی ۱۹۶۱ء
۲۔ مصحفی، تذکرہ ہندی
۳۔ شاہ غلام علی دہلوی، مقامات مظہری، محمد اقبال مجددی، تحقیق و تعلیق و ترجمہ: لاہور اردو سائنس بورڈ، ۱۹۸۳ء' ص ۳۱۹
۴۔ نیاز فتح پوری، انتقادیات، ج۔ ۲، ص ۲۰۹، بحوالہ مرزا مظہر جانجاناں اور ان کا اردو کلام، ص ۱۷۹
۵۔ مرزا مظہر کی شہادت کے لیے دیکھیے آب حیات، مقامات مظہری، مرزا مظہر جانجاناں اور ان کا اردو کلام، تاریخ ادب اردو جلد دوم (جالبی)
۶۔ ڈاکٹر زور 'ہندوستانی لسانیات ص ۱۰۹
۷۔ مرزا مظہر کے اردو کلام کے لیے رجوع کیجیے، مرزا مظہر جانجاناں اور ان کا اردو کلام، عبدالرزاق قریشی، ادبی پبلشرز، بمبئی، ۱۹۶۱ء
۸۔ اٹھارھویں صدی میں ہندوستانی اہل علم کے بارے میں شیخ علی حزیں کے خیالات اور معارضات کے لیے دیکھیے ڈاکٹر منوہر سہائے انور کا تحقیقی مقالہ سراج الدین علی خان آرزو۔ پنجاب یونیورسٹی لائبریری لاہور۔ ڈاکٹر انور کا ایک مقالہ "معارضہ حزیں و آرزو" معاصر، حصہ اول پٹنہ میں شائع ہوا تھا۔ نیز ملاحظہ ہو ڈاکٹر سید محمد اکرم شاہ کی مرتب کردہ "تنبیہ الغافلین" دانش گاہ پنجاب، لاہور، ۱۴۰۱ھ اور ڈاکٹر محمد حسن کی تصنیف "دہلی میں اردو شاعری کا تہذیبی و فکری پس منظر"۔
۹۔ معاصر حصہ اول، پٹنہ، مقالہ "معارضہ حزیں و آرزو" ص ۳۵، ڈاکٹر منوہر سہائے انور۔
۱۰۔ ڈاکٹر سید عبداللہ "اردو کی تعمیر میں خان آرزو کا حصہ" اور ینٹل کالج میگزین، نومبر ۱۹۴۳ء
۱۱۔ مذکورہ حوالہ۔
۱۲۔ ڈاکٹر محمد حسن، اردو شاعری کا تہذیبی و فکری پس منظر ۱۴-۱۱۳

باب نمبر ۱۰

میر و سودا کا دور

میر، سودا اور درد تک آتے آتے شمالی ہند میں اردو شاعری کا نصف صدی سے زیادہ کا سفر مکمل ہو جاتا ہے۔ نصف صدی کا یہ دور تاریخی، سماجی اور تہذیبی لحاظ سے بڑا مضطرب اور توڑ پھوڑ کا ہے۔ سلطنت کا پورا ڈھانچہ متزلزل ہو جاتا ہے اور سیاسی و معاشی زوال کا آسیب پورے ملک کو لپیٹ میں لے لیتا ہے۔ اسی دوران میں یورپی اقوام بھی تیزی کے ساتھ مشرقی ساحلوں سے اٹھ کر ہندوستان کے میدانوں میں آگے بڑھتی ہیں اور بالآخر دلی کے دروازے پر دستک دینے لگتی ہیں۔

یہ دور محمد شاہ، احمد شاہ، عالمگیر ثانی اور شاہ عالم ثانی کے ادوار تک پھیلا ہوا ہے۔ اس دور نے نادر شاہی لوٹ اور قتل و غارت کو برداشت کیا۔ جاٹوں، مرہٹوں، سکھوں، روہیلوں اور ابدالی کی سپاہ کے ہاتھ سے ملکی دولت و ثروت کو برباد ہوتے ہوئے دیکھا۔ مغل بادشاہوں کی بزدلی، کسالت، بے تدبیری اور ناعاقبت اندیشی کے عبرت ناک مظاہرے دیکھے اور بادشاہوں کی آنکھوں کے مرثیے سنے۔ اس بہت بڑے تاریخی آشوب سے اس دور کی شاعری بہت متاثر ہوئی اور مختلف شعرا نے اپنے اپنے مزاج کے مطابق ان اثرات کو قبول کیا۔ اگر یہ تجربہ میر و درد کی داخلیت میں ظاہر ہوا تو سودا کے ہاں اس کی شکل دلی کے شہر آشوب میں نظر آتی ہے۔

ادبی اعتبار سے نصف صدی کا یہ زمانہ نئے تجربات سے تعلق رکھتا ہے۔ دلی کے زیر اثر شمالی ہند میں اردو شاعری کی ایک مربوط روایت پہلی بار شروع ہوتی ہے اور شعری تجربات کا ایک تسلسل ادبی تاریخ میں دکھائی دیتا ہے۔ ایہام گوئی کی تحریک دو دہائیوں کا زمانہ ختم کر کے رخصت ہوتی ہے اور اپنے پیچھے تجربوں کا انبار چھوڑ جاتی ہے۔ اگرچہ مضامین اور فکر کے اعتبار سے اس تحریک نے کوئی کارنامہ انجام نہیں دیا مگر شعری اسالیب کی تشکیل و تعمیر، شعری لغت اور لفظوں سے نئے معنوں کی تلاش کے سبب زبان کا دامن وسیع ہوتا ہے اور ریختہ کی کم مائیگی اور کوتاہ دامنی کا دور بھی ختم ہونے لگتا ہے۔ اب زبان میں نئی وسعت اور شعری ذخیرے میں قابل قدر اضافہ بھی ہوتا ہے۔ البتہ ایہام گوئی کا لفظی کھیل شعری رفتار کو تیز کرنے میں مانع ہوتا ہے اور شاعری میں بے کیفی کی ایک اکتا دینے والی کیفیت پیدا کرتا ہے۔ اس دور میں مضامین کے اعتبار سے شاعری حبس کا شکار نظر آتی ہے۔ چناں چہ ادبی فضا میں جمود کے اثرات غالب آ جاتے ہیں۔ ایہام گوئی کے دور آخر میں خود ایہام گو شعرا اس تکنیک کے محدود

استعمال کے باعث ذہنی اضمحلال میں مبتلا ہوتے ہیں۔ یہ وہ وقت تھا جب ایہام گوئی کا دور مکمل طور پر اپنی تخلیقی صلاحیتیں استعمال کر چکا تھا اور تخلیقی سطح پر اب ٹھہراؤ کی حالتوں میں تھا جہاں اس کے پاس کہنے کے لیے کوئی نئی بات نہیں رہ گئی تھی۔ یہی وہ ادبی خلا تھا جسے ایہام گو شعرا کے بعد آنے والے شعرا نے پر کرنا تھا۔ چناں چہ جمود کی یہ حالت ادبی عمل کے سلسلوں نے تبدیل کی۔ ایک نیا ادبی عمل شروع ہوا اور اس عمل کے محرکین مرزا مظہر جانجاناں اور ان کے تلامذہ تھے۔

مرزا مظہر جانجاناں اور ان کے تلامذہ نئی شعریات کا سلسلہ شروع کرتے ہیں اور ان کی سعی سے شمالی ہند میں تازہ گوئی کے ایک نئے دور کا آغاز ہوتا ہے۔ ایہام گو شعرا کی شعری لغت پر مقامی اثرات کا غلبہ تھا۔ اب اس کی جگہ غزل میں فارسی شعری لغت کا استعمال بڑھنے لگا جس سے غزل اپنے حقیقی رنگوں میں ڈھلنے لگتی ہے۔ غزل کا یہ رنگ و آہنگ اول اول مرزا مظہر کی شاعری میں ظہور پذیر ہوتا ہے اور پھر تیزی کے ساتھ اردو غزل کا مستقل رنگ قرار پاتا ہے۔ مرزا مظہر اور ان کے تلامذہ عشقیہ واردات اور فارسی لغت کے استعمال سے اردو غزل کی ایک نئی روایت کا آغاز کرتے ہیں۔

مرزا مظہر اور ان کے تلامذہ کے دور سے پہلے شاہ حاتم، آبرو، یکرنگ، ناجی اور دیگر شاعر زندگی کے چھوٹے چھوٹے تجربات کی شاعری کرتے رہے تھے۔ وہ اپنے عہد کے تجربات تک محدود رہے۔ ان میں سے کوئی بھی شاعر ایسا نہیں تھا جو اپنے حال کی سرحدوں کو عبور کر کے مستقبل کی طرف بڑھتا ہوا نظر آئے۔ وہ سب کے سب حال کے شاعر تھے اور حال ہی میں اسیر رہے۔ البتہ ان کا اجتماعی تجربہ ایک روایت بن جاتا ہے۔ ایہام گوئی اور مرزا مظہر کے شعری تجربات کے بعد ادبی روایت کا اُفق یک دم وسیع ہوتا ہے۔ اس وسیع اُفق میں ہم میر اور ان کے معاصرین کو دیکھتے ہیں۔ میر، درد اور سودا ایک ہی تہذیبی دور کے شاعر ہیں مگر یہ تینوں شاعر انفرادیت کے حامل ہیں اور اپنی اپنی جداگانہ ادبی شناخت رکھتے ہیں۔ تینوں کے مزاجوں میں فرق ہے ان کی زندگیوں کا سفر بھی مختلف قرینوں اور اطوار سے بسر ہوا تھا۔ اس واضح فرق کے سبب اردو ادب کو بے بہا فوائد پہنچے۔ اس کی بہ دولت اردو شاعری میں موضوعات، خیالات، اور تجربات کی کثرت ہوئی۔ رنگارنگی اور تنوع کا بازار کھل گیا۔ ذہنی فاصلوں نے اس عہد کے ادب میں خیالات کے مختلف النوع تجربات کو عام کیا۔ ان شعرا میں میر اور درد داخلی دنیا کے شاعر تھے لیکن اس بات کا خیال رہے کہ ان کی داخلی دنیا پر اس دور کی خارجی زندگی کا گہرا عکس موجود تھا بلکہ میر کے سلسلے میں تو یہ کہنا درست ہوگا کہ ان کی اپنی تخلیق کردہ داخلی دنیا ان کے عہد کے آشوب ہی کا نتیجہ ہے۔ میر نے اپنی ذات کی آگ جلا کر شاعری کی تھی اور درد صوفیانہ آتش سے کندن ہو کر نکلے تھے۔ اس لیے ان کی شاعری میں تجربے کی سچائی ایک بڑی خوبی کے طور پر ابھری تھی۔ سودا اپنے کارناموں کے سبب اس دور میں اساطیری حیثیت اختیار کر گئے تھے۔ ان کی سعی سے فارسی کی شعری روایت کا اردو میں بھرپور طور پر انتقال ہوا۔ ان کی ہمہ گیر طبیعت اور خلاقی کے جوہر نے زبان کی تشکیل میں نادر کردار ادا کیا۔ ان کی توجہ شعری معنویت سے زیادہ شعری لسانیات پر مرکوز رہی۔ انھوں نے اپنی بے مثال سعی و کاوش سے اردو زبان کو ایک معیاری لب و لہجہ دیا۔ ہمہ گیر طبیعت کے باعث

انہوں نے کئی رنگوں کی شاعری کی۔ ہم آئندہ مباحث میں ان کے نمائندہ رنگ تلاش کر کے ان کے ادبی مرتبہ کو متعین کریں گے۔ یہاں صرف یہ اشارہ ہی کافی ہے کہ سودا کے بنائے ہوئے رنگوں سے دبستانِ لکھنو میں مصحفی، انشا اور ناسخ نے نئی روایات قائم کیں۔ درد کی اردو غزل سے شمالی ہند کے اندر پہلی بار تصوف کو فروغ ملا۔ عشقِ حقیقی کی روایت ان کی وجہ سے عام ہوئی اور درد کی شاعری میں پہلی بار تقدس کی لہر نظر آئی۔ ان تینوں شعرا کے تجربات نے اردو شاعری کو زندگی کے جذبات، احساسات، اقدار اور انسانی ذات کے بسیط تجربوں سے آشنا کیا۔ میر سے قبل ایہام کی روایت میں شعرا نے جس قسم کی شاعری کو اپنی پناہ گاہ بنا رکھا تھا، اس میں شاعری ذہنی مشق یا انبساط کے تصور سے آگے نہ بڑھتی تھی۔ شاعری کے اس محدود تصور سے میر نے نجات دلوائی۔ اس نے شاعری کی سرحدوں کو وسیع کرتے ہوئے اسے انسانی ذات اور عصری شعور سے ہم کنار کیا۔ چناں چہ میر کی شاعری کو پڑھتے ہوئے جہاں ہم انسانی ذات کی بوقلمونی اور اس کی بے شمار سطحوں کا تجربہ کرتے ہیں وہاں عصری شعور کی آگہی بھی دریافت کرتے ہیں۔ وہ اپنے زمانے کا تنہا ایسا شاعر تھا جو زندگی کی بدترین جدوجہد میں اپنے وجود کو قائم رکھنے کے لیے کوشاں رہا۔ اس نے ایسے ادوار بھی دیکھے جب اس کی زندگی پستیوں کی انتہا تک پہنچ چکی تھی اور یہ صرف اسی کا حال نہ تھا۔ اٹھارہویں صدی کے شمالی ہند میں معاشرے کی اکثریت اس آشوب سے گزر رہی تھی لیکن میر کی انفرادیت اس میں تھی کہ یہ آشوب اس کے تخلیقی عمل کا حصہ بن گیا تھا۔ اس کے عصری شعور کی قوت اس بات میں تھی کہ وہ اپنے عصری ہنگام کا شاہد ہی نہیں تھا، وہ اس کا شکار بھی تھا اور آگہی کی جو منزل شکار کو ہو سکتی ہے شاہد کے حصے میں نہیں آسکتی۔

ادبی روایت کا تعین کرتے ہوئے ہم یہاں اس پہلو کی طرف اشارہ کرنا بھی ضروری سمجھتے ہیں کہ میر و سودا تک اردو شاعری نے جو مسافت طے کی تھی، اس میں ایک شعری روایت کی تشکیل کا سامان تو فراہم کر دیا گیا تھا مگر انسان، حیات اور کائنات کے بارے میں اس شاعری کا تصور محض سطحی تھا۔ یہ شاعری زندگی کی بصیرت پیدا نہ کر سکی تھی اور نہ ہی اس نے انسان جیسی گہری اور پر معنی چیز کے نہاں خانوں میں جھانک کے ہی دیکھا تھا۔ یہ شاعری اپنے عہد کے پیچ در پیچ مسائل کے اندر بھی نہ اُتر سکی تھی۔ اس لیے یہ شاعری اپنے عہد کی سطحی زندگی کی سطحی تصویر بنانے تک ہی محدود ہو کر رہ گئی تھی۔

میر تقی میر کی شاعری کو سمجھنے اور شعری روایت میں اس کا مقام متعین کرنے کے لیے ان حقائق کو پیش نظر رکھنے کی ضرورت ہے۔ میر کی شعری عظمت کا تصور اس میں ہے کہ اس نے ایک کم مایہ اور سطحی شعری روایت کو فکر و خیال اور اسالیب کی بلندیوں تک پہنچا دیا۔ یہ میر کا کارنامۂ خاص ہے کہ اس نے ایک کم زور روایت کو اپنے تخلیقی شعور کی یہ دولت ایک شعری بصیرت سے مالامال کیا۔ حاتم، ناجی اور آبرو کے بعد صرف مرزا مظہر جانجاناں نے اردو شاعری کو ایک نئے تخلیقی ذائقے سے آشنا کیا تھا مگر مرزا مظہر اپنی صوفیانہ زندگی کے باعث ہمہ وقتی شاعر نہ بن سکے تھے۔ یہ فریضہ میر، سودا اور درد نے انجام دیا۔ اردو ادب کی تاریخ میں اگر ان شعرا کے مقام کو دیکھنا ہے تو اردو شاعری کی روایت کے تسلسل میں دیکھنا چاہیے اور اس بات کا جائزہ لینا چاہیے کہ ان شعرا نے اپنے مضامین اور

افکار سے کس طرح ایک نئی شعری دنیا پیدا کی اور کس طرح تجربات کی دولت سے اردو شاعری کے دامن کو وسیع کیا اور اردو کی ادبی روایت کو استحکام بخشا جس سے پہلی بار شمالی ہند کی شاعری میں عظمت نظر آنے لگی۔ میر، سودا اور درد کے شعری سرمائے سے شمال میں غزل، مثنوی، قصیدہ، قطعہ، مرثیہ، ہجو اور شہر آشوب کا زرخیز دور شروع ہوتا ہے۔

مرزا محمد رفیع سودآ

(۱۷۸۱ء-۱۷۰۶ء)

زندگی کے آخری برسوں میں ہندوستان کا بوڑھا شہنشاہ اورنگ زیب عالمگیر دکن کی دشوار وادیوں، پہاڑوں، جنگلوں اور قلعوں میں مرہٹوں کے خلاف جنگ کرتے اور انہیں پسپا کرتے کرتے تھک چکا تھا۔ پچاسویں جلوس کے شوال میں وہ احمد نگر پہنچا اور سفر آخرت سے پہلے آرام کا ایک برس اس نے احمد نگر میں گزارا۔ ذی قعدہ ۱۱۱۸ھ / فروری ۱۷۰۷ء میں ایک نہایت وسیع مگر مضطرب سلطنت کو چھوڑ کر اس دارِ فانی سے رخصت ہوا اور اپنی وصیت کے مطابق شاہ برہان الدین غریب کے احاطے میں ابدی آرام کے لیے دفن ہوا اور اس کے ساتھ ہی ہندوستان سے مغلوں کی سخت کوشی، جرأت آزمائی اور عسکری حمیت کی روایت بھی رخصت ہوگئی۔

شہزادوں کی جنگ تخت نشینی میں کامیاب ہو کر شہزادہ معظم بہادر شاہ شاہ عالم کے نام سے دلی کا بادشاہ بن چکا تھا۔ ابھی تک سلطنت کا وقار بلند تھا اور بادشاہت کا ادارہ اپنی عظمت و جلال سے آراستہ تھا۔

دلی کے ادبی منظرنامہ میں فارسی شاعری بدستور بلندیوں پر تھی۔ بیدل، صآئب اور ناصؔر علی سرہندی جیسے عہد ساز شعرا پسندیدگی کی نظر سے دیکھے جاتے تھے۔ بیدؔل کے گھر پر دلی کے دل دادگانِ سخن کی محفلیں آراستہ ہوتی تھیں اور ان میں شاعری کے مختلف موضوعات پہ اصحابِ ذوق گفتگو کرتے اور محظوظ ہوتے تھے۔ بیؔدل کا گھر دلی میں ادبی مرکز کی حیثیت رکھتا تھا۔[۱] اسی پس منظر میں کہیں کہیں کوئی ریختہ گو شاعر بھی نظر آجاتا تھا جو تفننِ طبع کے طور پر ریختہ کہتا تھا۔ درحقیقت ابھی تک دلی کے ادبی افق پر ریختہ کی ادبی صلاحیتیں پوری طرح آشکار بھی نہ ہو سکی تھیں اور کسی ٹھوس ادبی نقش کی عدم موجودگی میں ریختہ گو شعرا میں اس زبان کی تخلیقی صلاحیت پر اعتماد بھی قائم نہ ہوا تھا۔ دلی کا اشرافیہ بدستور فارسی کے نفیس اور آراستہ اسالیب کے سحر میں تھا اور ریختہ اس کے لیے بھدی اور غیر معیاری زبان کا درجہ رکھتی تھی مگر عملی طور پر صورت حال یہ تھی کہ اردو زبان ایک باقاعدہ شعری روایت کی بنیاد رکھنے کے قابل ہو چکی تھی۔ ضرورت اس بات کی تھی کہ کوئی بڑا تخلیقی ذہن اس زبان کی مخفی صلاحیتوں کو بیدار کر کے شاعری کا ایک اعلیٰ نمونہ پیش کرے۔ شمالی ہند کا ادبی ماحول کسی ایسے ہی بڑے شاعر کا منتظر تھا اور یہ کردار اتفاق سے جنوبی ہند کے شاعر ولؔی نے ادا کرنا تھا جس کا دیوان مستقبل قریب میں دلی پہنچنے والا تھا اور اس دیوان کی آمد سے شمالی ہند آنے والے ایام میں نئی ادبی روایت کی بنیاد استوار کرنے والا تھا۔

شمالی ہند میں دیوان ولؔی تقریباً پندرہ برس بعد ۱۷۲۱ء میں پہنچنے والا تھا اور دلی میں اردو شاعری کی باقاعدہ

روایت شروع ہونے میں ابھی تقریباً ۳۰ برس کا عرصہ درمیان میں تھا۔

دلی کے اسی سیاسی وادبی ماحول میں مرزا محمد رفیع سودؔا ۱۷۰۶ء / ۱۱۱۸ھ کے لگ بھگ ایک ایسے زمانے میں پیدا ہوتے ہیں جب مغلیہ سلطنت کا آفتاب اپنے نصف النہار پر پہنچ کر احمد آباد میں شاہ برہان الدین غریب کے احاطہ میں غروب ہو چکا تھا۔ اب دلی کے تخت پر بہادر شاہ شاہ عالم جلوہ افروز تھا اور سوداؔ کا بچپن دلی کے کابلی دروازے میں ناز و نعمت میں گزر رہا تھا۔ ان ایام میں ہندوستان کے سیاسی اُفق پر ایسی قوتیں اُبھر چکی تھیں جو مغلیہ سلطنت کا شیرازہ بکھیرنے والی تھیں۔ شاہ عالم بہادر شاہ کی زندگی ہی میں مرہٹے برہان پور تک چڑھ دوڑے تھے۔ سکھ پنجاب میں اور جاٹ آگرہ میں بغاوتیں کر رہے تھے۔ یہ سوداؔ کا بچپن ہی تھا۔ جب بابر کی سلطنت کا وارث جہاں دار شاہ [م ۱۷۱۲ء] محل شاہی میں گھٹیا لوگوں کی صحبت میں مدہوش ہو کر ٹھوکریں کھا رہا تھا اور بادشاہ کی زندگی میں ایک رات ایسی بھی آئی تھی جب مدہوش بادشاہ کو اس کا رتھ بان بے خبری میں [جو خود بھی نشے میں ڈوبا ہوا تھا] پرانی عید گاہ کے پاس گاؤ خانہ میں لے گیا تھا۔ رات گزرنے پر جب بادشاہ کی گم شدگی کا پتہ چلا تو شاہی خدام گاؤ خانے میں دوڑے گئے جہاں وہ ابھی تک نشہ میں چور محوِ خواب تھا۔ سوداؔ کی عمر اُس وقت بارہ برس کی ہو چکی تھی۔ جب جہاں دار شاہ کا جانشین فرخ سیر بادشاہ شاہ گر سیدوں کے ہاتھوں قتل ہوا۔ [۱۷۱۹ء] سوداؔ کے عنفوانِ شباب کا زمانہ محمد شاہ کے دور [۱۷۱۹-۱۷۴۸ء] سے شروع ہوتا ہے۔ شباب کی ابتدائی منزلوں ہی میں سوداؔ کے لیے عیش و طرب کے بے شمار اسباب مہیا تھے۔ چناں چہ باپ کے ترکہ کو وہ ان ہی ایام کی عیش پرستی پر ضائع کر بیٹھے، لہٰذا مجبوراً فوج کی نوکری اختیار کرنا پڑی جو ان کی طبع کے خلاف ثابت ہوئی تھی۔

سوداؔ نے ۱۷۲۸-۳۸ء / ۱۱۴۰-۵۰ھ کے لگ بھگ مشق سخن کا آغاز کیا اور شاہ حاتمؔ کی شاگردی اختیار کی۔ یہ وہ زمانہ تھا جب دلی میں مراختوں کا دور چل رہا تھا۔ سوداؔ فارسی زبان کی جانب مائل تھے۔ یہ حسن اتفاق تھا کہ ۱۷۳۸ء-۱۱۵۰ھ کی دہائی میں دلی کا ادبی اور لسانی منظر تیزی سے بدلنے کے امکانات پیدا ہوئے۔ اس دور میں سراج الدین علی خان آرزو اور ایرانی عالم شیخ علی حزیںؔ کے درمیان زبان کے مسئلہ پر شدید معارضہ پیش آیا تھا۔ اس معارضہ کا ایک مثبت نتیجہ یہ نکلا کہ خانِ آرزو کی توجہ اردو زبان کی طرف مبذول ہوئی اور انہوں نے نوجوان شعرا کو مشورہ دیا کہ اب وقت آگیا ہے کہ فارسی کو چھوڑ کر اپنی مقامی زبان (اردو) میں طبع آزمائی کی جائے کیوں کہ تخلیق کا بہترین ذریعہ اظہار انسان کی اپنی زبان ہی ہو سکتی ہے۔ سوداؔ کے لیے بھی یہ ہی مشورہ تھا۔ چناں چہ آرزوؔ کی تحریک سے متاثر ہو کر انہوں نے زبانِ اردو میں تمام تر کوشش صرف کر دی۔

سوداؔ کی مقبولیت کا زمانہ ۱۷۴۲ء / ۱۱۵۴ھ کے لگ بھگ شروع ہوتا ہے۔ کیوں کہ مذکورہ سن میں سوداؔ کی زمین میں شاہ حاتمؔ کی کہی ہوئی غزل ملتی ہے۔[۲] ایک اعتبار سے یہ استاد کی طرف سے سوداؔ کی پختگی کا اعتراف ہے۔

عملی زندگی میں سوداؔ نے پہلے پہل سپاہ گری کا پیشہ اختیار کیا تھا۔ شاید مزاج کی عدم مطابقت یا پیشہ کی ناقدری کی وجہ سے ترک کر دیا۔ اس کے بعد وہ مختلف امرا کی مصاحبت میں رہے۔ دلی میں ان کے آخری بڑے مربی عماد الملک غازی الدین تھے جن کے سیاسی زوال نے سوداؔ کو دلی سے ۱۷۵۹ء کے لگ بھگ ہجرت کرنے پر مجبور کر

دیا۔ وہ بھرت پور پہنچے، یہاں سے فرخ آباد چلے گئے۔ نواب احمد خان بنگش اور نواب مہربان خان رند کی مصاحبت میں خوش رہے۔ زمانہ کی گردش ۱۱۸۵ھ / ۱۷۷۲ء کے لگ بھگ انہیں فیض آباد لے گئی۔ یہ شجاع الدولہ کا زمانہ تھا۔ جب آصف الدولہ کا دور آیا تو سودا ۱۷۷۴ء / ۱۱۸۸ھ میں لکھنو آ گئے تھے اور لکھنو ہی میں ۱۷۸۱ء / ۱۱۹۵ھ میں ان کا انتقال ہوا۔ دلی میں سودا کے استاد شاہ حاتم (م ۱۷۸۳ء / ۱۱۹۷ھ) ابھی زندہ تھے اور شاہ تسلیم کے تکیہ پر حسب معمول محفل جما رہے تھے۔ انتقال کی خبر سن کر روئے اور کہا کہ ہمارا پہلوانِ سخن مر گیا۔[۳]

سودا کی زندگی میں لکھنو شعر و ادب کا مرکز بن چکا تھا۔ دلی کے مہاجر شعرا کی آمد کے باعث وہ مناسب تخلیقی ماحول وجود میں آ رہا تھا جس کی بہ دولت لکھنو میں شاعری کا ایک نیا رنگ مقامی تہذیبی عناصر کے اثرات سے نمایاں ہونے والا تھا۔ لکھنو کی تہذیبی اور معاشی زندگی اس سرزمین سے ایک ایسا شعری پیکر پیدا کرنے والی تھی کہ جس کا وجود مجموعی طور پر دلی سے مختلف طور پر ظاہر ہونے والا تھا مگر یہ سب کچھ سودا نہ دیکھ سکے کہ ابھی اس نئے شعری نقش کو تاریخ کی بہت سی منزلیں طے کر کے ایک دبستان کی صورت میں ڈھلنا تھا۔ دلی میں اودھ کے سیاسی اُفق پر ملکی دولت نچوڑنے کے لیے ایسٹ انڈیا کمپنی نواب آصف الدولہ سے قرضے کی وصولی کے لیے بدترین اخلاقی دباؤ ڈال رہی تھی اور آصف الدولہ اس سے بھی بدتر اخلاق کا مظاہرہ کرتے ہوئے اپنی ماں کے اثاثے چھیننے کے لیے تاریخ کے بھیانک سلوک میں مصروف تھے۔[۴]

میر دلی کی معاشی بدحالی کے باعث معاش سے محروم تھے اور بقول خود کتے بلی جیسی زندگی بسر کرنے پر مجبور ہو گئے تھے۔[۵] ان کی آمد لکھنو میں ابھی ایک برس باقی تھا۔ خواجہ میر درد دلی کے آشوب اور شدید تباہی اور خون ریزی کے باوجود دلی ہی میں رہنے کا فیصلہ کر چکے تھے۔ وہ خواجہ ناصر عندلیب کے مزار پر جاروب کشی کرتے تھے، شعر کہتے تھے، محفل غنا منعقد کرتے تھے اور خلق خدا کو فیوض و برکات سے نواز رہے تھے۔ اس زمانے میں وہ اپنی تصانیف "شمع محفل" اور "درد دل" کے کام میں مصروف رہتے تھے۔

دلی کے تباہ حال اور بے اختیار تخت پر شاہ عالم ثانی کہ جس کی بادشاہی کو میر نے "تہمت" قرار دیا تھا[۶] مضمحل اور اداس بیٹھا تھا۔ بادشاہ اور شہزادے روزمرہ کی ضروریات کے لیے ترس رہے تھے۔ اصل طاقت اور اختیار امیر الامرا مرزا نجف خان کو حاصل تھا۔ وہ اگرچہ قابل اور منتظم فوجی سردار تھا مگر دلی کے جنسی طلسم خانوں کی عشرتوں میں بکثرت اختلاط کے باعث شدید بیمار ہوا اور ملکی امور میں بے بس اور ناکام ہو کے اپریل ۱۷۸۲ء میں سسک سسک کر مر رہا تھا۔

سودا نے محمد شاہی دور میں ۱۷۳۸ء-۱۷۲۸ء کے لگ بھگ شاعری شروع کی تو شمالی ہند کے ادبی منظر پر ایہام گو شعرا کے اثرات موجود تھے۔ خود سودا کا استاد شاہ حاتم بھی اسی تحریک کا شاعر تھا۔

سودا نے اپنے بزرگ معاصرین کے اثرات قبول نہ کیے۔ ان کا زرخیز اور ہمہ جہت تخلیقی ذہن جو شاعری کے لامحدود امکانات کا شعور رکھتا تھا، ایہام کے تنگنائے اسلوب میں محدود و مقید ہونے کے لیے آمادہ نہ ہو سکتا تھا۔ اس کے ذہن کی بے پناہ تخلیقی وسعت کو سمٹنے سے زیادہ پھیلنے کی ضرورت تھی۔ ایہام گوئی کی محدود دنیا اس کی

متحمل ہی نہ ہو سکتی تھی۔ سودا کے مزاج کو سمجھتے ہوئے یہ کہا جا سکتا ہے کہ ایہام گوئی ان کے لیے حبس دم کی طرح تھی۔ اس لیے سودا اس تحریک سے متاثر نہ ہو سکے۔ ان کی افتادِ طبع کے لیے ایہام گوئی کی جگہ تازہ گوئی کا میدان زیادہ موزوں تھا۔ سودا کا مرغِ خیال اسی میدان میں پرواز کرنے لگا۔

اٹھارھویں صدی میں سودا کی حیثیت ایک ادبی جن کی سی ہے جو اپنی مخفی قوت سے قصیدے، غزل، ہجو، شہر آشوب، قطعات اور مراثی میں کمالات کے شعبدے دکھا رہا ہے۔ شمالی ہند کی تاریخ میں اتنی بہت ساری شعری جہات رکھنے والا شخص پہلی بار ادبی منظر پر آیا تھا۔ اس کی آمد سے اردو شاعری کا بازار تیزی سے بارونق ہوتا ہے اور شعر کی گرم بازاری سے اردو شاعری کا کینوس وسعت اختیار کرنے لگتا ہے۔ اس کا اہم کارنامہ یہ ہے کہ اس نے اردو شاعری کے لیے زبان اور مضامین کے نئے امکانات دریافت کیے اور انہیں روایت کا مستقل حصہ بنایا۔

سودا کے ادبی مرتبہ کو دیکھ کر ہمارے ذہن میں یہ سوال پیدا ہوتا ہے کہ کلامِ سودا میں وہ کون سا امتیازی جوہر تھا کہ جس نے ان کی شاعری کے مقام کو سب سے بلند کر دکھایا تھا اور ان کے تمام تذکرہ نگار اس مقام اور مرتبہ کو بہ یک زبان تسلیم کرتے تھے۔

سودا کے کلام کا امتیازی جوہر روایت کا شعور تھا۔ ان کا سب سے اہم کارنامہ یہ ہی تھا کہ انہوں نے ادبی روایت کے شعور کو نہایت کامیابی سے اپنے تخلیقی عمل کا حصہ بنایا تھا۔ سودا کے اس شعور کی جڑیں فارسی شاعری سے براہِ راست جڑی ہوئی تھیں۔ اٹھارھویں صدی کے ربع دوم میں اردو کے ادبی معیارات کا ماخذ فارسی شاعری کی روایت تھی یا ولی اور ایہام گو شعرا کا کلام تھا اور یہ وہ زمانہ تھا جب نہایت تیزی کے ساتھ فارسی شاعری کے اسالیب اردو میں جذب ہو رہے تھے اور ان اثرات سے اردو ایک نئے تشکیلی دور سے گزر رہی تھی۔ ایسے عہد میں سودا نے روایت کے شعور کی بدولت اردو زبان کو فارسی کی شعری روایت کے ہم پلہ بنانے میں اہم کردار ادا کیا۔ چناں چہ ان کے قصیدے اور غزل کی وجہ سے زبان میں شعری لغت کا کثیر اضافہ ہوا۔ لفظی شکوہ اور تخیل کی بلند پروازی کی ایک روایت اردو زبان میں شروع ہوئی۔ بالخصوص ان کے قصیدے نے لفظی ذخیرہ کی ایک نئی دنیا آباد کی۔ یہ ایسے اوصاف تھے کہ جن پر سودا کو بجا طور پر غرور تھا اور وہ کسی کو خاطر میں بھی نہ لاتے تھے۔ عہدِ سودا کا کوئی دوسرا شاعر ان کے شعری آہنگ کی بلندی اور اس کے شکوہ تک نہ پہنچ سکتا تھا۔ سودا کے قصیدے کا امتیازی جوہر یہ تھا کہ وہ اپنے دور کے ادبی معیارات کی اعلیٰ ترین سطحوں پر پورے اترتے تھے۔ اس معیار میں ایک چیز پر بہت زور دیا جاتا تھا اور وہ تھا زبان کا شکوہ۔ ان شعری محاسن میں اکثر اوقات معنی کا وجود لفظی شکوہ کے بوجھ سے بہت کم زور نظر آتا تھا۔

سودا کی شاعری میں غزل کی دیومالا کا مخصوص منظرنامہ ملتا ہے۔ سودا نے خاص طور پر شعوری کوشش سے فارسی غزل کی دیومالا کو اردو غزل میں منتقل کیا ہے۔ چناں چہ اٹھارھویں صدی کے ربع سوم میں جو غزل لکھی گئی ہے، وہ فارسی غزل کے اثرات ہی کا نتیجہ ہے۔ چوں کہ اردو شعرا مغلیہ دور کے فارسی شعرا کا تتبع کر رہے تھے، اس لیے مغلیہ دور کی فارسی غزل کا بہت گہرا عکس اس دور کی شاعری میں نظر آتا ہے۔ سودا اس سلسلہ میں خصوصاً قابل ذکر ہیں۔

سودا کی شاعری کا جائزہ اگر ہم روایتی یا کلاسیکی تنقید کی روشنی میں لینا چاہیں تو ہمیں آزاد سے رجوع کرنا

چاہیے جو سوداؔ کی شاعری میں درج ذیل خصوصیات بیان کرتے ہیں۔ زبان پر حاکمانہ قدرت، مضمون کی نزاکت، بندش کی چستی، ترکیب کی درستی، خیالاتِ نازک اور مضامین تازہ۔[۷]

جدید اردو تنقید کے بیشتر نقادوں نے گزشتہ ایک صدی میں تنقید سوداؔ کو ان ہی بنیادوں پر استوار کیے رکھا ہے کہ جو بنیادیں ۱۸۸۰ء میں آزادؔ نے دریافت کی تھیں اور خود آزادؔ کی آرا بھی بہ راہِ راست تذکرہ نگاروں کی مجموعی رائے سے مستعار ہیں۔ اردو ادب کی تاریخ کے پہلے مورخ رام بابو سکسینہ نے بھی تقریباً آزادؔ ہی کی رائے کو دہرادیا ہے۔[۸] جس کا مطلب یہ ہے کہ اس جدید دور میں سوداؔ کو ازسرِنو دریافت کرنے کا عمل اس طرح شروع نہیں ہو سکا ہے کہ جس طرح یہ دور نہایت محنت و کاوش سے میرؔ کو دریافت کرنے میں مصروف ہے۔

یوں بہ نظر غائر دیکھا جائے تو پرانے نقاد سب سے زیادہ زور سوداؔ کے شعری اسلوب پر دیتے رہے ہیں جس میں ان کی زبان کے کمالات کا تذکرہ کیا جاتا ہے مگر یہ لوگ شاعری کے اصل جوہر یعنی فکر، جذبات و احساسات اور قلبی واردات کا ذکر ضمناً کرتے چلے آئے ہیں جس کا مطلب یہ ہے کہ سوداؔ داخلی دنیا سے زیادہ خارجی دنیا اور زبان و اسالیب کا شاعر ہے اور یہ ہی اس کی اصل اہمیت ہے۔ نقادوں کی ان آرا میں بظاہر کوئی شک بھی نظر نہیں آتا۔ سوداؔ واقعتاً زبان و اسالیب کا شاعر ہے اور اس کی غزل اس بات کی شاہد بھی ہے۔ مسئلہ یہ ہے کہ سوداؔ کا دور ہی ایسا تھا جب بنیادی اہمیت فکر و احساس اور جذبات کو نہیں، زبان و بیان کو دی جاتی تھی۔ اس کا سبب یہ تھا کہ اٹھارھویں صدی کا ادبی عہد یہ سمجھتا تھا کہ اچھی شاعری پیدا کرنے کے لیے سب سے پہلے اچھی زبان تشکیل دینی چاہیے۔ یہ وہ زمانہ تھا جب کہ مرزا سوداؔ جیسے شاعر لسانی کاوشوں میں بے حد مصروف تھے۔ ایک اعلیٰ درجے کی تخلیقی زبان کی کمی کے باعث یہ عہد زبان کی لسانی تراش خراش اور اضافوں کے عمل میں بری طرح پھنسا ہوا تھا، لہٰذا سوداؔ جیسا بڑا شاعر ان ہی مسائل میں الجھا رہا اور وہ شاعری کے فکری اور جذباتی کردار کی طرف متوجہ نہ ہو سکا۔

سوداؔ کی شاعری کے بارے میں ایک اہم سوال یہ ہے کہ کیا ان کی غزل کسی رنگِ خاص کی حامل ہے بھی یا نہیں؟ سودا کے اولین اور بنیادی نقاد شیخ چاندؔ کی رائے یہ ہے کہ سوداؔ کی غزل گوئی میں کوئی خاص رنگ نہیں ہے۔ ان کے نزدیک اس کا سبب یہ ہے کہ وہ فارسی غزل کے مشہور اساتذہ نظیریؔ، صائبؔ اور کلیم کا رنگ اختیار کیے رہے۔[۹] اس بات میں کوئی شک نہیں کہ ایہام گو شعرا اور سوداؔ پر مغلیہ دور کے مذکورہ بالا شعرا کا گہرا اثر تھا۔ اس کا سبب یہ تھا کہ وہ لوگ شمالی ہند میں اردو شاعری کے تشکیلی دور میں اپنے عہد کے قریب ترین فارسی شعرا کے سرچشموں سے تخلیقی طاقت حاصل کررہے تھے۔ ان کے ادبی شعور میں اس روایت کا ہونا کچھ عجیب نہیں ہے۔ سوداؔ کا مسئلہ یہ ہے کہ وہ فارسی شعرا کے اثرات کے سبب ہی اردو شاعری کے لسانی پیکر کو مسلسل وسیع کرتے چلے گئے۔ وہ واقعتاً اردو زبان کے "خیاط" تھے۔ بہ قول شیخ چاند، وہ غزل کا کوئی خاص رنگ نہ بنا سکے لیکن اس بات کو نہیں بھولنا چاہیے کہ سوداؔ نے زبان کی تشکیل کرکے اس کا خاص لسانی رنگ و آہنگ ضرور قائم کردیا تھا۔

سوداؔ کے رنگِ خاص کی تلاش ایک مسئلہ ضرور ہے۔ سوداؔ کو بہت سے رنگوں کا شاعر کہہ دینا درست ہی معلوم ہوتا ہے۔ سوداؔ کے ہاں کچھ خاص رنگ موجود ہیں مگر ان خاص رنگوں کی تلاش مشقت طلب بھی ہے۔ اگر ہم کلیاتِ سوداؔ

کا سنجیدگی سے جائزہ لیں تو بالآخر ہم ایسے خاص رنگ دریافت کرنے میں کامیاب ہو جاتے ہیں جو سوداؔ کے نمائندہ رنگ کہے جا سکتے ہیں لیکن ان نمائندہ رنگوں کے اشعار کلیاتِ سوداؔ کی ضخامت کے اعتبار سے شاید بہت ہی محدود ہیں۔ آج سوداؔ کا نام اگر زندہ ہے تو ان ہی اشعار کے محدود ذخیرہ کی وجہ سے ہے۔ یہاں اس بات کا ذکر کرنا بھی ضروری معلوم ہوتا ہے کہ یہ وہ اشعار ہیں جو سوداؔ کے قصائد کے سائے سے بچ گئے ہیں۔ ان کی غزل کو سب سے زیادہ نقصان ان کے قصیدے کے انداز ہی نے پہنچایا ہے مگر یہ اشعار اس انداز سے ہٹ کر ہیں۔ ان میں جذبے اور تجربہ کی آنچ محسوس ہوتی ہے۔ شعر کا جمالیاتی اسلوب، عشق کی قلبی کیفیات، دل کو ایک حد تک گداز کر دینے کی واردات، انسانی محسوسات کے ساتھ ہم آہنگی اور موانست کا احساس، تغزل کی تاثیر اور بالخصوص غزل کی ثقافت ان اشعار کو ایک خاص رنگ سے منسوب کر دیتی ہے۔ یہی رنگ مصحفیؔ کی شاعری کی مجموعی فضا پر غالب نظر آتا ہے اور غزل کی روایت کا گراں قدر حصہ بن جاتا ہے۔ اس رنگ خاص کے اشعار جیسا کہ ہم کہہ چکے ہیں، تعداد میں کم تو ہیں مگر ادبی اعتبار سے انتہائی اہم ہیں۔ اشعار کی یہ محدود مقدار تغزل اور شعری جمالیات کی ایک بڑی روایت کی مشعل بردار دکھائی دیتی ہے:

موجِ نسیم آج ہے آلودہ گرد سے ‏ ‏ ‏ ‏ دِل خاک ہو گیا ہے کسی بے قرار کا

قاصدِ اشک آ کے خبر کر گیا ‏ ‏ ‏ ‏ قتل کوئی دل کا نگر کر گیا
دیکھیے واماندگی اب کیا دکھائے ‏ ‏ ‏ ‏ قافلہ یاروں کا سفر کر گیا

گرمی کسو طرح نہیں بازارِ عشق میں ‏ ‏ ‏ ‏ سوداؔ متاعِ دل کے تئیں آگ دیجیے

سوداؔ پھر آج تیری آنکھیں بھر آئیاں ہیں ‏ ‏ ‏ ‏ عالم کے ڈوبنے میں کل کچھ بھی رہ گیا تھا

برسات کا تو موسم کب کا نکل گیا پر ‏ ‏ ‏ ‏ مژگاں کی یہ گھٹائیں اب تک برستیاں ہیں

اے ابر! قسم ہے تجھے رونے کی ہمارے ‏ ‏ ‏ ‏ تجھ آنکھ سے ٹپکا ہے کبھو لختِ جگر بھی

ہے مدتوں سے خانۂ زنجیر بے صدا ‏ ‏ ‏ ‏ معلوم ہی نہیں کہ دوانے کدھر گئے

نا جانے یاد کر روتا ہے کس کے دل کے صدمے کو
کہیں ٹکڑا بھی سوداؔ کو نظر آتا ہے شیشے کا

مذکورہ بالا رنگ سے ملتا جلتا سودؔا کا ایک اور خاص رنگ وہ ہے جہاں ان کی شاعری میں تیز اور گہرے رنگ نظر نہیں آتے۔ ذات کی داخلی ہم آہنگی میں دھیمے رنگ اُبھرتے ہیں اور شعری آہنگ میں مدھم قسم کے سر نمودار ہوتے ہیں۔ ایسے مواقع پر ان کے استغراق کی لے پر شور نہیں ہے اور نہ ہی اس میں غم واندوہ اور یاسیت کی لے بلند ہے۔ سودؔا کے اس شعری اثاثے میں بھڑکیلے رنگ نہیں ہیں۔ یہاں جذبات و احساسات اور حسن و جمال کی تصویروں میں مدھم رنگوں کا استعمال ہے۔ سودؔا کا رنگ مصحفی کے ہاں فروغ پاتا ہے جس کی طرف ہم اشارہ کر چکے ہیں۔ اپنے داخلی مزاج کی ہم آہنگی سے مصحفی اس رنگ کو اپنی شاعری کا بنیادی رنگ بنانے میں کام یاب ہو جاتے ہیں۔ جب کہ سودؔا کے ہاں مزاج کے بے پناہ تنوع کے سبب صرف جزوی طور پر اور محدود سطح تک ہی یہ رنگ نظر آتا ہے:

دیکھے اگر صفا کے بدن کو ترے صبا　　　کھولے کبھو نہ شرم سے بندِ قبائے گل

کہیں مہتاب نے دیکھا ہے تجھ خورشیدِ تاباں کو
پھرے ہے ڈھونڈتا ہر شب جہاں آباد کی گلیاں

کیفیتِ چشم اس کی مجھے یاد ہے سودؔا　　　ساغر کو مرے ہاتھ سے لینا کہ چلا میں

اے ساکنانِ کنجِ قفس صبح کو صبا!　　　سنتے ہیں جائے گی سوئے گلزار کچھ کہو

دیوانہ کون گل ہے ترا جس کو باغ میں　　　زنجیر کرنے موجِ نسیمِ سحر گئی

ساقی گئی بہار پہ دل میں رہی ہوس　　　تو منتوں سے جام دے اور میں کہوں کہ بس

ٹک ہم رہانِ قافلہ سے کہیو اے صبا!　　　ایسے ہی گر قدم ہیں تمہارے تو ہم رہے

ہم تو قفس میں آن کے خاموش ہو رہے　　　اے ہم صفیر! فائدہ ناحق کے شور کا

کیا قافلۂ عمر سبک رو ہے کہ جس میں　　　چاہے جو سنے سامعہ آوازِ درا ہیچ

سودؔا کے زمانے میں یہ تاثر بہت عام تھا کہ ان کی غزل قصیدہ کے مقابلے میں کم زور ہے۔ خود سودؔا بھی

اس احساس کے باعث شاید غزل کو کم تر سمجھنے پر مجبور ہو گئے تھے۔ حتیٰ کہ یہ تاثر سودا پر غالب آ گیا تھا اور وہ اپناد فاع کرنے پر مجبور ہو گئے تھے۔ چناں چہ اس تاثر کو زائل کرنے کے لیے انہوں نے یہ غزل لکھی:

جی میرا مجھ سے یہ کہتا ہے کہ ٹل جاؤں گا
ہاتھ سے دل کے تیرے اب میں نکل جاؤں گا
لطف اے اشک کہ جوں شمع گھلا جاتا ہوں
رحم اے آہِ شرر بار کہ جل جاؤں گا
چین دینے کا نہیں زیرِ زمیں بھی نالہ
سوتوں کی نیند میں کرنے کو خلل جاؤں گا
قطرۂ اشک ہوں، پیارے ترے نظارے سے
کیوں خفا ہوتے ہو پل مارتے ڈھل جاؤں گا
اس مصیبت سے تو مت مجھ کو نکال اب گھر سے
تو کہے آج ہی جا میں کہوں کل جاؤں گا
چھیڑ مت بادِ بہاری کہ میں جوں نکہتِ گل
پھاڑ کر کپڑے ابھی گھر سے نکل جاؤں گا
نطق کہتا ہے میرا آج یہ ہر ناطق سے
آن کر ہونٹھ ابھی طوطی کے سے مل جاؤں گا
کہتے ہیں وہ جو ہے سودؔا کا قصیدہ ہی خوب
ان کی خدمت میں لیے میں یہ غزل جاؤں گا

یہ حقیقت ہے کہ سودؔا کی شاعری میں اس غزل کو ایک منفرد مقام حاصل ہے۔ سودؔا کے نزدیک یہ ان کے نمائندہ رنگ کی مثالی غزل قرار دی گئی ہے۔ اس میں کسی شک و شبہ کی گنجائش نہیں ہے کہ ہیئت اور مواد کے اعتبار سے یہ سودؔا کے نمائندہ رنگوں کی غزل ہے۔ کلیاتِ سودؔا کے مطالعہ سے یہ بات سامنے آتی ہے کہ جہاں جہاں انہوں نے اس غزل کا لسانی پیرایہ، اس کا رنگ سخن اور اس کی شعری فضا کو برقرار رکھا ہے وہاں سودؔا کی غزل شعری تاثر کا مظاہرہ کرنے میں کام یاب رہتی ہے:

قاصد اشک آ کے خبر کر گیا — قتل کوئی دل کا نگر کر گیا
دیکھیے واماندگی اب کیا دکھائے — قافلہ یاروں کا سفر کر گیا
فائدہ اب کیا کرے تریاقِ وصل — زہرِ غمِ ہجر اثر کر گیا
سیر کی یوں کوچۂ ہستی کی ہم — نے میں سے جوں نالہ گزر کر گیا

گریہ خجل کر نہ کہ ناصح ابھی پاک میرے دیدۂ تر کر گیا
کیوں کہ تیرا کھائے کوئی اب فریب حال میرا سب کو خبر کر گیا
رات ملا تھا مجھے تنہا رقیب یادِ خدا کا ہی میں ڈر کر گیا
جا ہی بھڑا تجھ صف مژگاں سے یار دل تو میرا زور جگر کر گیا
فیض ترے وصف بنا گوش کا
حرف کو سوداؔ کے گہر کر گیا

سودا کی غزل میں مسئلہ اس وقت پیدا ہوتا ہے جب وہ مندرجہ بالا رنگ سخن سے ہٹ کر قصیدے کے زورِ بیان کی طرف مائل ہوتے ہیں اور وہاں شاعری کا حسن اور اس کی تاثیر ماند پڑنے لگتی ہے۔ کلیاتِ سودا کا مطالعہ یہ ظاہر کرتا ہے کہ ان کی غزلوں کا غالب حصہ وہ ہے جہاں وہ مذکورہ بالا رنگ سخن سے انحراف کناں ملتے ہیں۔ اپنی طبیعت کے بے پناہ جوش کے باعث وہ لسانی مہارت کا تو بھرپور اظہار کر جاتے ہیں مگر شعر کی تاثیر گہنا جاتی ہے۔ اس صورت حال میں ہم یہ کہہ سکتے ہیں کہ مذکورہ بالا غزل سوداؔ کے نمائندہ رنگ سخن کی ایک مثال ہے اور یہ وہی رنگِ سخن ہے کہ جس کی طرف ہم گزشتہ مباحث میں اشارہ کر چکے ہیں۔ ادب کے بازار میں سوداؔ کے نام کا سکہ اگر چلتا ہے تو اسی رنگ کے حوالے سے یہ وہ خاص رنگ ہے جسے ہم سودا کا حاصل قرار دے سکتے ہیں اور یہ ہی حاصل سوداؔ کی ادبی شناخت ہے۔

سوداؔ کا عشق فارسی کی ادبی روایت سے تھا اور وہ اسی ادبی روایت میں شعر گوئی کو کمال سمجھتے تھے۔ شمالی ہند کے خواص کو بھی یہ رنگ مرغوب تھا اور سودا کو بھی اس پر فخر تھا لیکن سوداؔ کے ہاں زبان کا ایک استعمال وہ بھی ہے جہاں وہ اس ادبی زبان کے پہلو بہ پہلو مقامی روزمرہ اور محاورے سے بننے والی زبان بھی استعمال کرتے ہیں۔ زبان کے اس اسلوب میں لسانی موانست کی سحر انگیزی موجود ہے۔ زبان کی لسانی قربت اور شعری تجربہ کی سچائی وسادگی پڑھنے والے پر تیزی سے اثر انداز ہوتی ہے۔ شمالی ہند میں سوداؔ کا یہ اسلوب ان کی مقبولیت کا سبب بنا تھا اور بعد ازاں ان کی بقا کا سبب بھی بن گیا ہے:

بولے ہے سن کے جو آتا ہے مرا کچھ مذکور
اس کے آگے کسی تقریب سے گاہے گاہے
وہی سوداؔ ہے نا کوچہ میں ہمارے جو شخص
نظر آجائے ہے باحالِ تباہے گاہے

ترغیب نہ کر مجھ کو واں چلنے کی اے سوداؔ
اس یار نے اب ہم سے یہ چھل نکالی ہے

وارد میں ہوا اس کے کل گھر میں تو یہ دیکھا
تیوری سے چڑھا صورت کچھ اور بنا لی ہے
ہر بات پہ ہے میری اوروں سے اسے چشمک
مجھ پر وہ کنایہ ہے نوکر پہ جو گالی ہے
غیر اس کے اشارے سے جب کرنے لگیں نوکیں
اٹھا میں یہ کہہ کر تب یاں مرغ کی پالی ہے
ایک ان میں سے یوں بولا کیوں جاتے ہو بیٹھو تم
جاؤ گے تو یہ مجلس پھر لطف سے خالی ہے
اس شوخ نے یہ سن کر بولا کہ خدا سے ڈر
سر پر سے بلا اپنے جوں توں کی میں ٹالی ہے
پس غور کر اے ناداں جس گھر میں یہ صحبت ہے
واں جا کے خوشی آنا یہ خام خیالی ہے

تجھ بن عجب معاش ہے سوؔدا کا ان دنوں
تو بھی ٹک اس کو جا کے ستم گار دیکھنا
نے حرف و نے حکایت و نے شعر و نے سخن
نے سیر و باغ نے گل و گلزار دیکھنا
خاموش اپنے کلبۂ احزاں میں روز و شب
تنہا پڑے ہوئے در و دیوار دیکھنا
یا جا کے اس گلی میں جہاں تھا ترا گزر
لے صبح تا بہ شام کئی بار دیکھنا
تسکینِ دل نہ اس میں بھی پائی تو بہرِ شغل
پڑھنا یہ شعر گر کبھو اشعار دیکھنا
کہتے تھے ہم نہ دیکھ سکیں روزِ ہجر کو
پر جو خدا دکھائے سو ناچار دیکھنا

ظالم میں کہہ رہا کہ تو اس خوں سے در گزر
سوؔدا کا قتل ہے، یہ چھپایا نہ جائے گا

داماں کو داغِ تیغ سے دھویا تو کیا ہوا
عالم کے دل سے داغ دھلایا نہ جائے گا

جذبہ، روح اور احساس کی شاعری سے ہٹ کر سودا کی شاعری کا ایک دوسرا رنگ بھی ہے۔ یہ رنگ ان کی کلیات کے بیشتر حصے پر چھایا ہوا ملتا ہے۔ یہ وہ رنگ ہے جہاں داخلی کیفیات کا تقریباً فقدان ہے۔ اس رنگ میں حسی کیفیات اور جذبات واحساسات کا دخل بے حد قلیل ہے۔ یہاں وہ شاعرانہ استغراق بھی نہیں ہے کہ جس کے تجربہ سے ان کی غزل داخلی دنیاؤں کے رنگوں سے آشنا ہوتی ہے۔ سودا کا یہ رنگ قاری کو اپنے شعری حصار میں کھینچنے سے قاصر نظر آتا ہے۔

سودا کا دوسرا رنگ وہ ہے جہاں وہ قدرت کلام، زورِ بیاں اور لفظوں کے ہجوم میں گھرے ہوئے نظر آتے ہیں۔ شعریت سے بعید یہ شاعری ایک طرح کی ذہنی مشق معلوم ہوتی ہے۔ اس میں زبان کے بہاؤ، شعری لغت کے کمال، مشکل زمینوں کے استعمال، مضمون آفرینی، متخیلہ کے جوش وخروش، زبان کی صفائی اور محاورے کے حسن سے شاعری پیدا کی گئی ہے۔ سودا کا یہ رنگ ان کے اپنے عہد میں اور اس کے بعد بھی مدتوں تک مقبول رہا ہے۔ اس کے بعد دبستانِ لکھنو کے شعرا میں انشا اور ناسخ اس رنگ خاص سے فیضان حاصل کرتے رہے۔ انہوں نے اس دوسرے رنگ سخن کو اپنی ذاتی اُفتادِ طبع کی بنیاد پر مزید فروغ دے کر مقبول بنایا۔

اردو شاعری میں جہاں سودا کا ذکر ہوتا ہے، وہاں میر کا خیال خود بخود ہمارے ذہن میں آجاتا ہے۔ اردو ادب کی تاریخ کے ممتاز مورخ ڈاکٹر محمد صادق کا کہنا یہ ہے کہ میر اور سودا کی شاعری کا مقابلہ کرنا اردو ادب کے نقادوں کا دل پسند مشغلہ ہے:۱

اس میں کوئی شک نہیں کہ سودا، میر کے سائے سے ادبی تاریخ کے اوراق پر گہنائے ہوئے ملتے ہیں۔ میر کا ہم عصر ہونا سودا کے حق میں نقصان دہ ثابت ہوا ہے۔ ڈاکٹر سید عبداللہ اسے سودا کی بد نصیبی قرار دیتے ہیں:

> "مرزا سودا کا معاملہ بھی عجیب ہے۔ اس کی سب سے بڑی بد نصیبی یہ تھی کہ اسے میر تقی میر کی معاصرت نصیب ہوئی۔ اس کا نتیجہ یہ ہوا کہ اہل نقد ونظر نے اس کے قد کو میر تقی کے قد کے حوالے سے ناپنے کی کوشش کی ہے۔ خود سودا کو اس کے اپنے کوائف کی روشنی میں دیکھنے اور دیکھ کر اس کو کوئی درجہ دینے کی کوشش کم کی ہے......اور اگر کی بھی ہے تو اس میں موازنے کی جھلک ضرور پیدا ہو گئی ہے اور تعجب یہ ہے کہ یہ تکلیف جس کی ابتداء تذکرہ نگاروں کی تنقید سے ہوئی، آزاد کے ذریعے آگے بڑھ کر کلیم الدین احمد تک کو بھی اپنی لپیٹ میں لے آئی۔ شیخ چاند نے سودا پر ایک عمدہ کتاب لکھی ہے، وہ بھی اس اثر سے خالی نہیں۔"۱۱

یہ بات اپنے طور پر دل چسپ نظر آتی ہے۔ مسئلہ یہ ہے کہ دونوں شاعر تقریباً ایک ہی دور سے تعلق

رکھتے ہیں اور دونوں عہد ساز شاعر کہلاتے ہیں۔ جائزے سے نہ صرف ان کے انفرادی پہلو ہمارے سامنے آتے ہیں بلکہ ان کے دور کے ادب کی ایک تصویر بھی ہمارے سامنے آجاتی ہے۔ اس تجزیہ سے ہمارے سامنے یہ حقیقت اُبھرتی ہے کہ میرؔ کے بنائے ہوئے شعری معیارات کی مقبولیت کے سبب اردو کے ملک الشعرا سوداؔ کی شاعری میرؔ کے سامنے دفاعی حالت میں شکستہ پا دکھائی دیتی ہے۔ سوداؔ سے ہم دردی کے باوجود آج کا نقاد ان کا دفاع کرنے میں ہزار دقتیں محسوس کرتا ہے۔ اسی مشکل کو دیکھتے ہوئے ڈاکٹر خورشید الاسلام یہ کہنے پر مجبور ہو گئے تھے کہ سوداؔ کی غزل سے بے اعتنائی برتی گئی ہے اور یہ ناگوار حقیقت ہے کہ سوداؔ غریب ایک عرصے سے بڑے خسارے میں ہے۔[۱۲] اس تجزیہ کی روشنی میں ہم یہ بات دریافت کرنے کی کوشش کریں گے کہ کاروبارِ شعر میں سوداؔ کے خسارے کے اسباب کیا تھے۔

میرؔ کی گریہ زاری اور حزن و یاس سے معمور لے کاری نے سوداؔ کے اس متوازن شعری نقش کو گہنائے رکھا ہے جو زندگی میں حزن و یاس، بہجت و انبساط، سکوت و شور اور ہماہمی کے رویوں سے مرتب ہوا تھا...... میرؔ کے حق میں جو بات کارگر ثابت ہوئی، وہ اس کے عہد کا لامتناہی سیاسی و تہذیبی زوال تھا۔ چناں چہ اس عہد کی سائیکی (Psyche) کا آہنگ ہی بنیادی طور پر المیہ تھا۔ انسانی طبائع میں اس یاس و نومیدی کے مستقل رویے بن چکے تھے۔ ہر وقت معلوم و نامعلوم خوف میں مبتلا رہنے والے معاشرے کی ذہنی ساخت میں بے بسی، مایوسی اور حزن کی کیفیات کا بہت گہرا اثر پڑا تھا۔ یہ سارا ذہنی منظر میرؔ کی شاعری سے مکمل طور پر اپنی شناخت کرتا تھا اور عہد میرؔ کے ذہنی تزکیہ کے لیے دیوارِ گریہ کی احیثیت اختیار کر گیا تھا۔ یہ وہ دیوارِ گریہ تھی جہاں قاری اپنے دکھوں کا بیان سنتا اور سناتا تھا۔ حزن و یاس سے دل شکستہ ہوتا تھا اور آنکھ میں پانی لے آتا تھا۔ میرؔ کی مقبولیت میں ان باتوں کا بڑا دخل تھا۔

سوداؔ کے ہاں حزن و یاس اور الم کی کیفیات ہیں مگر وہ نہ خود پگھلتا ہے اور نہ قاری کو پگھلاتا ہے۔ وہ میرؔ کی طرح اپنی شاعری کو دیوارِ گریہ بھی نہ بنا سکتا تھا کہ یہ بات اس کے داخلی مزاج سے ہم آہنگ نہ تھی۔ اگرچہ اس نے نہایت شعور سے اپنے دور کے زوال کا تجزیہ کیا تھا۔ وہ میرؔ سے بہتر طور پر اس زوال کے اسباب کو سمجھتا تھا۔ وہ ان تاریخی قوتوں سے بھی ایک حد تک واقف تھا جو زوال کا سبب بنی تھیں اور اسے تیز بھی کر رہی تھیں۔ جاگیرداری تہذیب کے زوال اور اقدار کی پامالی پر بھی اس کی نظر تھی۔ اس نے اپنے بچپن سے مغلیہ سلطنت کی دیواروں کو ہلتے، ٹوٹتے اور بکھرتے ہوئے دیکھا تھا اور آخر میں وہ اس تہذیب کو ملبہ ہوتے ہوئے بھی دیکھتا رہا تھا۔ وہ اس سے اٹھنے والے دھوئیں کا بھی شاہد تھا۔ دلی کے گرد و نواح اور دلی کے اندر بہنے والے خون، قتل و غارت اور تباہی کے الم ناک منظر بھی اس کے حافظہ میں محفوظ تھے لیکن سوداؔ اس آلامِ روزگار کا آشوب تو بیان کر سکا مگر مرثیہ نہ لکھ سکا۔ جب کہ میرؔ کی غزل کا منظر نامہ تہذیبی زوال کا مرثیہ معلوم ہوتا ہے۔

میرؔ کی شاعری میں الم کی حد سے بڑھی ہوئی موضوعیت اول سے آخر تک مسلسل غالب رہتی ہے۔ وہ اپنی شعری بصیرت کو اندر ہی اندر دریافت کرنے کا عمل جاری رکھتے ہیں۔ ان کے اشعار کسی نہ کسی شکل میں ان کے موضوعی عکس میں تیرتے ہوئے نظر آتے ہیں۔ میرؔ ایک ایسی داخلی دنیا کے اندوہ کا شاعر ہے کہ جہاں کسی دوسرے

شاعر کے لیے سانس لینا بھی دشوار معلوم ہوتا ہے۔ان کے نامختتم غم والم، حزن ویاس اور آہ وفغاں کے دھوئیں سے دم گھٹنے لگتا ہے۔ یہ میرؔ ہی کا کام تھا کہ وہ اپنی پیدا کردہ دنیا کے پگھلا دینے والے ماحول میں اسی برس کی عمر تک زندہ سلامت رہا۔اس کے مقابلے میں سوداؔ ایک خوش رنگ اور خوش دل شاعر ہیں۔ان کے ہاں غم والم کے مضامین کلام میں سوز وساز کی کیفیات بھی پیدا کرتے رہتے ہیں۔ان کی غزلوں میں کہیں کہیں دل گدازی کے مناظر بھی ملتے ہیں لیکن میرؔ جیسا ماحول ان کے ہاں ہرگز نہیں ہے۔وہ ایک دوسری دنیا کے شاعر تھے جہاں غم واندوہ اور ناکامیوں کا تعلق زندگی میں آنے جانے والی گزراں کیفیات سے تھا۔یہ سوداؔ کا سلیقہ اور طریقہ نہیں تھا۔زندگی کا یہ طریقہ صرف میرؔ سے منسوب تھا کہ اس طریقہ کے مطابق زندگی بسر کرنے کے لیے ایک بڑے جگر ودل کی ضرورت تھی اور سودا کے جسم میں ایسا دل تھا نہ ایسا جگر...... البتہ ان کے پاس ایک ایسا دل ضرور موجود تھا جو زندگی کی وسعتوں، شباب کی منزلوں اور حسن وعشق کی لامحدود کیفیات کا تجربہ کر سکتا تھا۔وہ ایک ایسے دل کے مالک تھے جو زندگی کی رجائی صورتوں کو دیکھ دیکھ کر نہ تھکتا تھا۔زندگی اور زندگی کے لطف سے بھرا ہوا یہ دل سوداؔ کے دیوان میں دھڑکتا ہوا نظر آتا ہے۔

ہمارے اس جائزے کا مقصد ان دونوں شعرا کے افتادِ طبع کی روشنی میں ان کے شعری مزاج کو متعین کرنا ہے۔یہ فیصلہ تاریخ کے ہاتھ میں ہے کہ تقریباً ڈھائی صدیوں کا فاصلہ طے کرنے کے بعد یہ شعرا وقت کے ادبی بحرانوں سے نکل کر آج ادبی تاریخ کے کن مراتب پر متمکن نظر آتے ہیں اور ان کے مراتب کے درمیان اگر کوئی فرق پیدا ہوا ہے تو یہ فرق ان ڈھائی صدیوں کے ادبی شعور اور تنقیدی معیارات نے پیدا کیا ہے۔

اٹھارھویں صدی کے ہندوستان کی نراجیت (Anarchy) انتشار (Chaos) اور ریاستی ڈھانچے کی توڑ پھوڑ کو اردو کے دو بڑے شاعروں نے اپنے اپنے انداز اور طرزِ احساس کے حوالے سے بیان کیا ہے۔ میرؔ کے ہاں اس اظہار کی بہترین شکل غزل کی تکنیک میں ظاہر ہوئی ہے اور یوں غزل کے داخلی مزاج کے سبب اس دور کا آشوب زیست میرؔ کی پرائیویٹ ورلڈ کی شاعری میں ظہور پاتا ہے۔یہ آشوب اتنا سنگین تھا کہ میرؔ کی غزلوں کے عمومی مزاج پر اس کا عکس مسلسل دکھائی دیتا ہے۔وہ شخص جو گردش ایام کے ہاتھوں کتے بلی جیسی ذلت آمیز زندگی بسر کرنے پر مجبور ہو گیا تھا۔[۱۳] اس آشوب کے گہرے صدمات کی زد میں گرفتار رہتا ہے۔چوں کہ اس نے اظہار کے لیے غزل کا انتخاب کیا ہے، اس لیے ان صدمات کا اظہار وہ غزل کے عمومی سانچوں میں کرتا ہے جہاں واقعات، حادثات اور کرداروں کی تخصیص نہیں کی جاتی بلکہ انہیں ایک عمومی تجربے کا رنگ دے دیا جاتا ہے۔اس کے مقابلہ میں سوداؔ نے غزل کی جگہ نظم کو آشوب زیست دکھانے کے لیے استعمال کیا ہے۔اس طرح وہ پبلک ورلڈ کے شاعر بن گئے ہیں۔ اٹھارھویں صدی کے ہندوستان میں سوداؔ جیسی سماجی بصیرت رکھنے والا کوئی دوسرا شاعر نظر نہیں آتا، وہ اپنے عہد کا بہترین ناقد بھی ہے اور عکاس بھی اور اس عہد کے آشوب پر کرب محسوس کرنے والا حساس شاعر بھی۔اس کے شعری تناظر میں بہت پھیلاؤ ہے۔وہ اپنے دور کے انسانوں کی عمومی بے بسی، لاچارگی، ابتری اور ان کے زوال کی کیفیات کو دکھ کے ساتھ رقم کرتا جاتا ہے۔وہ یہ بات بھی بہ خوبی طور پر جانتا ہے کہ اس کے عہد کا زوال ٹلنے والا

نہیں۔ ریاستی ڈھانچے کی شکستگی، نراجیت اور بادشاہت جیسے بااختیار اداروں کی توڑ پھوڑ، شاہی عمال کی نااہلی، جلب زر اور لاقانونیت کے سبب ملک مسلسل پستی کی جانب جارہا تھا مگر سودا کے زمانے میں یہ بات کوئی نہیں سوچ سکتا تھا کہ ریاستی اداروں کے مسلسل زوال کے بعد ایک ایسا مرحلہ بھی آنے والا ہے کہ جب ایک غیر ملکی طاقت پہلے ان اداروں کی آئینی حیثیت کو آہستہ آہستہ کمزور کرے گی۔ پھر اس طاقت کی داخلی حکمت عملی ریاستی ڈھانچے کو مفلوج کرتی جائے گی اور آخرکار کسی مناسب وقت کے آنے پر یہ طاقت بادشاہی اداروں کی جگہ لے لے گی۔ ہندوستان کے مشرقی ساحلوں سے اٹھنے والی ان دستکوں کی آواز شمالی ہندوستان تک پہنچ چکی تھی۔ ۱۷۶۳ء میں جنگ بکسر ہوئی۔ شاہ عالم ثانی اور شجاع الدولہ کی متحدہ فوجوں کو شکست کا سامنا کرنا پڑا۔ بعدازاں اگست ۱۷۶۵ء میں الہ آباد کے مقام پر انگریزوں اور شاہ عالم کے درمیان گفت و شنید ہوئی۔ اس موقع پر ہندوستان کا شہنشاہ شاہ عالم ایک ایسے تخت پر رونق افروز تھا جو کھانے کی دو میزوں کو جوڑ کر بنایا گیا تھا۔ اسی تخت پر بیٹھ کر بادشاہ نے چھبیس لاکھ روپے سالانہ کے عوض بنگال، بہار اور اڑیسہ کی دیوانی ایسٹ انڈیا کمپنی کو سونپ دی تھی۔[14]

اس معاہدے کے بعد شہنشاہ ایسٹ انڈیا کمپنی کی حفاظت میں الہ آباد میں مقیم ہوا جہاں وہ آنے والے ایام میں دارالسلطنت دلی میں مراجعت اور تیمور کے تخت پر بیٹھنے کے لیے تنہائی میں آہیں بھرتا رہا۔[15]

شمالی ہند میں مغلوں کی غالب قوت کو اٹھارھویں صدی میں عبرت ناک ذلت کا سامنا کرنا پڑ رہا تھا۔ بادشاہت جیسے مقتدر ادارے کا ضعف اور ناتوانی، شاہی خزانوں کی تہی دستی، صنعت و حرفت معاشیات کی زبوں حالی، ریاستی انتظام کے اداروں کا انہدام، فوجیوں کا بغیر تنخواہ کے زندہ رہنا اور محصولات نہ حاصل ہونے کے باعث سلطنت کا مرکزی ڈھانچہ شکستگی کا شکار تھا۔ اس عہد کی شکستگی اور زوال کی بہترین علامت وہ گھوڑا ہے جو عہدِ سودا کے زوال اور خستگی کی علامت کے طور پر تاریخ کے صفحات میں محفوظ ہے مگر مغلوں کے عروج کے زمانے میں یہ ہی گھوڑا سلطنت کی قوت کی علامت تھا۔ مغلوں کی گھوڑ سوار فوج بہ قول پروفیسر عرفان حبیب ان کی طاقت کا حقیقی سرچشمہ تھی جس کی مدد سے وہ بہ سرعت میدانوں اور جنگلوں میں حرکت کر کے سلطنت کا نظام مربوط رکھتے تھے[16] لیکن سودا کے زمانے میں یہ گھوڑا حقیقی طاقت کا سرچشمہ نہیں رہا تھا۔ بلکہ شکست، بے چارگی اور بدترین ضعف و ناتوانی کی علامت میں بدل گیا تھا۔

ہمیں یہ بات یاد رکھنی چاہیے کہ سودا اپنے عہد کی ادبی سماجیات کی ایک بڑی پہچان ہے۔ وہ ایک ایسا شاعر تھا کہ جس نے مغلوں کے زوال کے آغاز میں آنکھ کھولی تھی اور دلی میں عالمگیر ثانی کے عہد (۱۷۵۹ء-۱۷۵۴ء) تک مقیم رہا تھا۔ چناں چہ اس نے زوال کی ابتدائی علامتوں سے لے کر زوال کی بدترین حالتوں تک کا مشاہدہ کیا تھا۔ عہد اکبر سے اورنگ زیب تک وجود میں آنے والی عظیم مغلیہ سلطنت کو اس نے تیزی کے ساتھ ٹوٹتے، بکھرتے اور پارہ پارہ ہوتے دیکھا تھا۔ بادشاہت کے ادارے کا جو وقار اس کے بچپن میں موجود تھا۔ اس کی جوانی کے ابھرنے اور ڈھلنے کی منزلوں میں پہنچتے تک اپنی آخری ذلت، تباہی اور گراوٹ تک جا پہنچا تھا۔ انتظامیہ، عدلیہ، عساکر نظم و نسق، رفاہ عامہ اور انسانی تحفظ کے ادارے بدترین بدعنوانیوں اور بے ضابطگیوں کے سبب نہ صرف عوام کے سامنے بے وقار

ہوئے بلکہ اپنی بد عنوانیوں کے باعث بری طرح معتوب بھی ہوئے۔ ان حالات میں سلطنت کے اندر کوئی ایسی منطقی اور آئینی قوت بھی موجود نہ تھی جو زوال اور شکستگی کی ذلت کو سماجی اصلاحات سے سنبھال سکتی۔ دلی میں البتہ علما کے اندر شاہ ولی اللہ کی شخصیت ایسی تھی جو زوال کے پس منظر اور پیش منظر کا تجزیہ کر سکتی تھی اور اس سے باہر نکلنے کا رستہ بھی دکھا سکتی تھی مگر شاہ ولی اللہ کے ہاتھ میں منطقی اور آئینی اختیار نہیں تھا مگر وہ معاشرے کی بے حسی اور غفلت کو صرف جھنجھوڑ سکتے تھے اور انہوں نے یہ کام کیا بھی مگر ان کی سماجی اصلاحات کی زد بہ راہ راست زوال یافتہ جاگیر دار سماج پر پڑتی تھی اور یہ طبقہ طاقت کے سر چشموں کا مالک بھی تھا، لہٰذا یہ لوگ اس طرف کیسے متوجہ ہو سکتے تھے۔

سوداؔ کے عہد کی دلی اکبر اور اورنگ زیب کے عہد سے بالکل مختلف ہو چکی تھی۔ اکبر اور اورنگ زیب کے عہد کی دلی ہندوستان کے نقشے پر اس دور کی سب سے بڑی عسکری طاقت کی حیثیت رکھتی تھی۔ جب کہ عہدِ سوداؔ میں شمال سے جنوب تک کی مغلوب اور مجروح قوتیں داخلی طاقت پکڑ کر دلی پر غالب آچکی تھیں۔ اکبر اور اورنگ زیب کی دلی میں دولت و ثروت کی علامت ان کے ہاتھی اور گھوڑے تھے۔ خون آشام تلواریں تھیں اور مغل سپاہ کے توانا اور قوی وجود تھے مگر عہدِ سوداؔ کی دلی میں ہاتھی اور گھوڑے سلطنت کی طرح نحیف و نزار ہو چکے تھے۔ تلواریں نیاموں میں پڑی پڑی خشک رہتی تھیں اور سپاہی گوشت پوست سے محروم ہوتے ہوتے استخوان بن چکے تھے۔ سوداؔ کے عہد کا یہ مذکورہ بالا ''گھوڑا'' سلطنت کے ہمہ گیر زوال کی علامت ہے۔ اس ایک علامت کے حوالے سے مغلیہ سلطنت کے ضعف، خستگی اور آشوب کی واردات ہمارے سامنے آجاتی ہے:

مانندِ نقشِ نعل زمیں سے بجز فنا — ہرگز نہ اٹھ سکے وہ اگر بیٹھے ایک بار
اس مرتبہ کو بھوک سے پہنچا ہے اس کا حال — کرتا ہے راکب اس کا جو بازار سے گزار
قصاب پوچھتا ہے مجھے کب کرو گے یاد — ''امیدوار ہم بھی ہیں'' کہتے ہیں یوں چمار
ہر رات اختروں کے تئیں دانہ بوجھ کر — دیکھے ہے آسماں کی طرف ہو کے بے قرار
ہے اس قدر ضعیف کہ اڑ جائے باؤ سے — میخیں گر اس کے تھان کی ہوویں نہ استوار
نہ استخواں نہ گوشت نہ کچھ اس کے پیٹ میں — دھونکے ہے دم کو اپنے کہ جوں کھال کو لہار
دہلی تک آن پہنچا تھا جس دن کہ مرہٹہ — مجھ سے کہا نقیب نے آکر ہے وقتِ کار
ناچار ہو کے تب تو بندھایا میں اس پہ زین — ہتھیار باندھ کر میں ہوا جا کے پھر سوار
جس شکل سے سوار تھا اس دن میں کیا کہوں — دشمن کو بھی خدا نہ کرے یوں ذلیل و خوار
چابک دونوں ہاتھوں میں، پکڑی تھی منہ میں باگ — تکتک سے پاشنہ کے مرے پاؤں تھے فگار
آگے سے تو بڑا اسے دکھلاوے تھا سیس — پیچھے نقیب ہانکے تھا لاٹھی سے مار مار
اس مضحک کو دیکھ کے ہوئے جمع خاص و عام — اکثر مدبروں میں سے کہتے تھے یوں پکار
پہیے اسے لگاؤ کہ تا ہووے یہ رواں — یا بادبان باندھ پون کے دو اختیار

دست دعا اٹھا کے میں پھر وقت جنگ کے
کہنے لگا جناب الٰہی میں یوں پکار
"پہلی ہی گولی چھوٹتے اس گھوڑے کے لگے
ایسا لگے نہ تیر کہ ہووے نہ تن سے پار"
یہ کہہ کے میں خدا سے، ہوا مستعد بہ جنگ
اتنے میں مرہٹا بھی ہوا مجھ سے آ دوچار
گھوڑا تھا بس کہ لاغر و پست و ضعیف و خشک
کرتا تھا یوں خفیف مجھے وقتِ کارزار
جاتا تھا جب ڈپٹ کے میں اس کو حریف پر
دوڑوں تھا اپنے پاؤں سے جوں طفلِ نے سوار
جب دیکھا میں کہ جنگ کی یاں یہ بندھی ہے شکل
لے جوتیوں کو ہاتھ میں، گھوڑا بغل میں مار
دھر دھمکا واں سے لڑتا ہوا شہر کی طرف
القصہ گھر میں آن کے میں نے کیا قرار
گھوڑے مرے کی شکل یہ ہے تم نے جو سنی
اس پر بھی دل میں آوے تو اب ہوجیے سوار

گھوڑے کی طرح محمد شاہی دور کا "ہاتھی" بھی ضعف و ناتوانی، فاقہ کشی، کسالت اور بد ہیئتی کا شکار ہے۔ تاریخی زوال کی رفتار انسانوں اور ان کی تہذیب کے ساتھ ساتھ جانوروں میں برابر نظر آتی ہے۔ جوں جوں سلطنت کا زوال تیز ہوا، اسی رفتار سے یہ جانور بھی جسمانی زوال کی حالت سے گزرتے ہیں اور یوں محمد شاہی دور کا یہ ہاتھی سلطنت کے ضعف و اضمحلال کی علامت بن کر کلیاتِ سودا کے صفحات پر آج بھی اسی حالت میں خاک اور راکھ کے ڈھیر کی شکل میں کھڑا نظر آتا ہے:

ہوئی آقا پہ اس کے تنگ دستی
کیا کرتا ہے اب وہ فاقہ مستی
بدن پر اب نظر آتی ہے یوں کھال
طنابِ سُست سے خیمے کا جوں حال
نمودار اس طرح اب استخواں ہے
گویا ہر پسلی اس کی نردباں ہے
نہ بیڑی ہے نہ کٹ بندھن نہ لکڑا
رکھے ہے ناتوانی اس کو جکڑا
ضعیفی نے کی اس کی فربہی گم
گیا ہاتھی نکل اور رہ گئی دُم
سمجھنا فیل اسے دیوانہ پن ہے
کسو مدت کا یہ بامِ کہن ہے
ستون اس کے تلے یہ پاؤں ہیں چار
رہے دو دانت سو آگے ہیں اڑوار
جو بیٹھے یہ تو اٹھنا اس سے ہے دور
لگیں جب تک نہ اس کو راج مزدور
اٹم ہے خاک کا یا راکھ کا ڈھیر
کہیں ہیں اس کو ہاتھی ہے یہ اندھیر
یہ عالم چلنے میں خرطوم کا ہے
کہ دستِ کور میں گویا عصا ہے
جو کہیے فیل اسے بہتان ہے یہ
عجائب تودۂ طوفان ہے یہ

سودا کے "شہر آشوب" اور اس نوعیت کی دیگر منظومات میں ان کا عہد بے ربطی اور بے معنویت میں جلوہ دکھائی دیتا ہے۔ سماجی و سیاسی ابتری نے اشیا، اداروں، اشخاص اور رویوں کو بے معنویت میں جکڑ رکھا ہے۔

معاشرے کی یہ بے معنویت اور بد ہیئتی سودا کی شاعری میں مختلف علامتوں کی شکل میں ڈھلتی ہے جس کا ذکر ہم نے مندرجہ بالا سطور میں کیا ہے۔ سودا کا "شہر آشوب" ہندوستان کے سیاسی، سماجی اور معاشی زوال پر لکھا جانے والا پر درد نوحہ ہے۔ یہ "شہر آشوب" سودا کی سماجی بصیرت کی ایک یادگار ہے۔ انہوں نے اپنے عہد زوال کی پستیوں کے جو مشاہدے کیے تھے، وہ اس نظم میں ہمیشہ کے لیے محفوظ ہو گئے ہیں۔ سماج کے مختلف طبقات جس تباہی اور زبوں حالی کا شکار تھے، اس کی تصویریں سودا کے "شہر آشوب" میں دیکھی جا سکتی ہیں۔ پوری نظم میں زوال کی ایک گونج سنائی دیتی ہے۔ ویرانی 'عسرت' تہذیبی بربادی اور قدروں کی شکست سے پیدا ہونے والا المیہ نظم کے پورے منظر نامہ پر چھایا ہوا ہے۔ زوال کے اس مشاہدے کا بیان کرتے کرتے یوں لگتا ہے کہ جیسے سودا خود بھی نم ناک ہو رہے ہیں:

مچا رکھی ہے سلاطینوں نے یہ توبہ دھاڑ
کوئی تو گھر سے نکل آئے ہے گریباں پھاڑ
کوئی در اپنے پہ آ دے دے مارتا ہے کواڑ
کوئی کہے ہے جو ہم ایسے چھاتی کے ہیں پہاڑ
تو چاہیے کہ ہمیں سب کو زہر دیجیے گھول

غرض مآل ہے اس گفتگو سے یہ میرا
کہ بے زری نے جب ایسا گھر آن کر گھیرا
تو کوئی فکر کرے نوکری کا بہتیرا
نہیں ہے فائدہ کچھ تا وہ چھوڑ کر ڈیرا
کرے نہ عزم سوئے اصفہان و استنبول

سخن جو شہر کے ویرانے سے کروں آغاز
تو اس کو سن کے کریں ہوش چغد کے پرواز
نہیں وہ گھر نہ ہو جس میں شغال کی آواز
کوئی جو شام کو مسجد میں جائے بہرِ نماز
تو واں چراغ نہیں ہے بجز چراغِ غول

کسی کے ہاں نہ رہا آسیا سے تا بہ اجاغ
ہزار گھر میں کہیں ایک گھر جلے ہے چراغ
سو کیا چراغ، وہ گھر ہے گھروں کے غم سے داغ
اور ان مکانوں میں ہر سمت رینگتے ہیں الاغ
جہاں بہار میں سنتے تھے بیٹھ کر ہنڈول

خراب ہیں وہ عمارات، کیا کہوں تجھ پاس
کہ جس کے دیکھے سے جاتی رہے تھی بھوک اور پیاس
اور اب جو دیکھوں تو دل ہووے زندگی سے اداس
بجائے گل چمنوں میں کمر کمر ہے گھاس
کہیں ستون پڑا ہے کہیں ڈھئے مرغول

دیا بھی واں نہیں روشن، تھی جس جگہ فانوس
پڑے ہیں کھنڈروں میں آئینہ خانوں کے مانوس
کروڑ دل پر از امید ہو گیا مایوس
گھروں سے یوں نجبا کے نکل گئی ناموس
ملی نہ ڈولی انہیں تھے جو صاحب چونڈول

نجیب زادیوں کا ان دنوں ہے یہ معمول
وہ برقع سر پہ کہ جس کا قدم تلک ہے طول
ہے ایک گود میں لڑکا گلاب کا سا پھول
اور ان کے حسنِ طلب کا ہر ایک سے یہ اصول
کہ "خاکِ پاک کی تسبیح ہے جو لیجے مول"

سودا کی شہرت کا ایک سبب ان کی وہ ہجویات ہیں جو انھوں نے مختلف لوگوں سے ناراض ہو کر لکھیں۔ ڈاکٹر سید عبداللہ کی رائے یہ ہے کہ سودا نے اپنے دور میں متین اور باوقار احتجاج کی بجائے ہزل اور سوقیانہ انداز میں پناہ لی تھی۔ وہ سودا کے اس شعری انداز کو اس کے "ہذیانہ غم" سے تعبیر کرتے ہیں[2]۔ ان ہجویات سے معلوم ہوتا ہے کہ سودا شخصیت کے اعتبار سے بہت زود رنج انسان تھے اور ان کی طبیعت میں اشتعال پذیری کا مادہ بہ کثرت موجود تھا۔ اسی لیے وہ جن لوگوں سے خفا ہوتے تھے، فوری طور پر ان کے خلاف اپنے غصہ کا اظہار ہجو میں کر دیتے تھے۔ شاید یہ ہجویات ان کے ذہنی تزکیہ یا تسکین کا باعث بن جاتی ہوں گی۔ فقر و عجز اور نیاز مندی کی جو روایت صدیوں سے شمالی ہندوستان کے لوگوں کے لاشعور کا ایک حصہ بن گئی تھی، سودا کے مزاج میں موجود نہ تھی۔ ان میں نسلی برتری کا احساس بھی موجود تھا لیکن اس کے ساتھ ساتھ شعری برتری کا ایک ضرر رساں تفخر ان کی ذات میں ہمیشہ جھلکتا رہتا تھا اور یہ بات غلط بھی نہ تھی کہ وہ عہد ساز شاعر تھے۔ سودا عمر بھر اس احساس برتری کے نشے میں رہے۔ شخصی طور پر وہ حد سے بڑھی ہوئی خود پسندی (Egotism) میں مبتلا تھے، لہٰذا جب بھی ان کی خود پسند (Egotist) شخصیت کو ذرا سی بھی ٹھیس لگتی تھی، وہ مشتعل ہو جاتے تھے۔ خود پسندی کی اس جبلت کو تسکین دینے کے لیے وہ سادیت پسندی (Sadism) پر اُتر آتے تھے اور جب تک وہ اپنے حریف کو اذیت نہ دے لیتے تھے، ان کی

خود پسندی کا رویہ مسلسل اضطراب اور اذیت میں مبتلا رہتا تھا۔

سوداؔ کی شخصیت کے اس پہلو کو سامنے رکھیں تو میر ضاحکؔ والی ہجویات کا پس منظر بہ خوبی طور پر سامنے آجاتا ہے۔ سوداؔ اپنی سادیت پسندی کے سبب میر ضاحکؔ کو جس حد تک بد ہیئت بنا سکتے تھے، بنا کر رہے۔ چناں چہ میر ضاحکؔ کی ہجویات میں ضاحکؔ کو مثالی طور پر ایک برا انسان بنا دیا گیا ہے یعنی شخصی بد ہیتی کی تلاش کرتے کرتے وہ میر ضاحکؔ کی جگہ ایک اور میر ضاحکؔ کا خاکہ بنانے میں کام یاب ہو جاتے ہیں جو مثالی طور پر بد ہیئت تھا۔ یعنی شخصی بد ہیئتی کی تلاش کے اس سفر کا ایک نتیجہ یہ بر آمد ہوتا ہے کہ سوداؔ بہ ذات خود ایک بد ہیئت و بد باطن شاعر نظر آنے لگتے ہیں اور لاشعوری طور پر ان کی اپنی ذہنی پستی کا ایک منظر نامہ نظر آنے لگتا ہے۔

سوداؔ نے فدوی، مکین وغیرہ کی جو ہجویات لکھی ہیں، ان سے اندازہ ہو سکتا ہے کہ وہ انسانوں کو کس قدر حقارت سے دیکھنے کے عادی تھے۔ ان ہجویات میں معاشرے کی اخلاقی سطح پر وہ کسی کو برداشت نہ کرنے والے ناروادار (Intolerant) انسان نظر آتے ہیں۔ وہ انسانی احترام و آداب کو نہایت آسانی سے نظر انداز کر دینے والے شاعر تھے۔ اس کی ایک مثال ''کلیات سوداؔ'' میں شاہ ولی اللہ کی اس ہجو سے ملتی ہے جسے ''بر بنائے کثافت ''کلیات کے مرتب ڈاکٹر شمس الدین صدیقی کو حذف کرنا پڑا[۱۸] وہ اپنے معارضین کے ساتھ تہذیب کی بدترین سطحوں تک بھی گر جانے سے گریز نہ کر سکتے تھے۔ وہ جب تک زندہ رہے، ہم عصروں کے ساتھ ایک آویزش (Friction) کی حالت میں رہے اور ان ہی رویوں کے باعث کلیاتِ سوداؔ میں جس قدر ہجویات ہیں، اس کا عشر عشیر بھی ان کے کسی ہم عصر شاعر کے کلام میں موجود نہیں ہے۔

۱۸۵۷ء کے بعد اردو ادب کے تنقیدی معیارات میں جو تبدیلیاں پیدا ہوئی ہیں، ان کے اثرات سے وہ معیارات ہی تبدیل ہو گئے ہیں کہ جن کے سبب سے سوداؔ کا ادبی مقام و مرتبہ بہت بلند سمجھا جاتا تھا۔ مثلاً جدید اردو تنقید کے فروغ کے باعث سوداؔ کی غزل کا دوسرا رنگ (جس کا ذکر ہم اس سے پہلے کر چکے ہیں) مکمل طور پر گہنا چکا ہے۔ کلیم الدین احمد نے سودا کی شاعری میں زبان پر بحث کرتے ہوئے جو رائے دی تھی، اس سے اختلاف ممکن نہیں ہے:

> ''الفاظ، بند شیں، استعارے خود قابل تعریف کیوں نہ ہوں، صرف ان سے کسی شاعر کی برتری ثابت نہیں ہو سکتی۔ یہ سب تو محض ایک ذریعہ اظہار ہیں۔ قابل غور جذبات و خیالات ہیں اور ان کی اصلیت و واقعیت، ان کا جوش و خروش، اگر معیار محض لفظی رہے تو سوداؔ کی جگہ بہت بلند ہو گی لیکن یہ معیار درست نہیں۔''[۱۹]

آج جذبہ، روح اور احساس کی کیفیات سے محروم کسی شاعر کو محض زبان کی وجہ سے بڑا شاعر نہیں کہہ سکتے ہیں، لہٰذا جدید معیارات کی موجودگی میں سوداؔ کی غزل کا وہ رنگ جو ''قدرتِ کلام'' اور ''جوشِ بیان'' جیسی کلاسیکی اصطلاحوں سے ممتاز اور گراں بہا سمجھا جاتا تھا، اب اپنی اس قدر و قیمت سے محروم ہو چکا ہے۔ زبان کے اعتبار سے سوداؔ اپنے عہد کے بڑے شاعر تھے مگر ان کی عظمت کے اس پہلو پر خزاں چھا چکی ہے۔

سوداؔ کی عشقیہ شاعری کو دیکھیے تو یہ غزل کی دیومالا کے عشقیہ تصورات پر مبنی ہے۔ اس میں حقیقی اور عملی تجربہ کی آنچ کم محسوس ہوتی ہے۔

یہ حقیقت ہے کہ سوداؔ کی شاعری جذبے اور احساس سے کافی حد تک محروم ہے۔ ان کا عشقیہ اظہار روایتی ہے۔ کلیاتِ سوداؔ کے صفحے کے صفحے اُلٹتے چلے جایئے، ایسے مقامات بہت کم ملیں گے جہاں کوئی شعر ہمارے اندر کی دنیا میں کوئی ہیجان پیدا کرتا ہوا نظر آتا ہے۔ اکثر حالتوں میں کلیاتِ سوداؔ کا سفر بے حد دشوار گزار، بنجر اور غیر شاداب ہے۔

غزلِ سودا کی اس حالت کو دیکھ کر ڈاکٹر این میری شمل (Dr. Annemarie Schimmel) یہ کہنے پر مجبور نظر آتی ہیں کہ سوداؔ کے ہاں غزل میں وہ خوش بو اور نزاکت نہیں ہے جو غزل جیسی غنائیہ صنف سے منسوب ہے۔ سوداؔ نے غزل میں لفظوں کی جو سازینہ کاری کی ہے، وہ غزل کے لیے شاید بہت تند ہے۔[۲۰]

سوداؔ کی شاعری میں ہمیں غزل کی وہ دنیا کم کم نظر آتی ہے جو ولیؔ اور میرؔ نے تخلیق کی تھی۔ یہ بھی ممکن ہے کہ تخلیقی سطح پر اس دنیا کی تخلیق سے زیادہ اس کی دلچسپی زندگی کے روایتی و عمومی تجربات سے ہو۔ اس کی شاعری کا زمانہ وہ ہے جب شمالی ہند میں زبان کے شعری باطن کو وسیع کیا جارہا تھا۔ محسوس ہوتا ہے کہ سوداؔ تخلیقی سطح پر فکر و خیال اور جذبہ واحساس کی جگہ زبان کی طرف زیادہ متوجہ رہے۔ اس دور میں شعری فکر، جذبات، محسوسات اور قلبی مشاہدات کی جگہ زبان کے زورِ بیان، بندشوں اور تراکیب پر سارا زور صرف کردیا جاتا تھا اور یہ اس عہد کا مطالبہ بھی تھا۔ شاعری مجلسی چیز تھی اور مجلس میں فکر و خیال سے زیادہ زبان و بیان کا حسن سامعین کو متاثر کرتا تھا۔

دراصل اپنے عہد کے ان تقاضوں کی طرف از بس جھکے ہوئے تھے۔ سوداؔ کے قصائد پر ایک نظر ڈالیے تو معلوم ہوگا کہ ان کے قصائد کی وہ دنیا بھی گہنا چکی ہے کہ جسے تذکرہ نگاروں کے حوالے سے ڈاکٹر شمس الدین صدیقی نے خاقانیؔ، عرفیؔ، نظیریؔ اور ظہوریؔ کے برابر بلکہ ان سے بھی بہتر قرار دیا ہے۔[۲۱] اس سے بہت پہلے مولانا محمد حسین آزاد کی رائے اور بھی زیادہ بلند تھی۔ وہ یہ کہتے ہیں:

> "ان کے (سوداؔ) کلام کا زور شور انوریؔ اور خاقانیؔ کو دباتا ہے اور نزاکتِ مضمون میں عرفیؔ و نظیریؔ کو شرماتا ہے۔"[۲۲]

مولانا حسرتؔ موہانی بھی ان کے قصائد کے بہت قائل تھے اور ان کو اردو قصائد کا موجد قرار دیتے تھے۔[۲۳] مگر اس کا کیا کیا جائے کہ جاگیرداری عہد کے زوال کے بعد یہ صنف ہی تہذیبی زندگی سے خارج ہو چکی ہے۔ اگرچہ اس صنف میں سودا کے کمالات بے بہا ہیں۔ عہد جدید کا نقاد قصیدہ کو تاریخ کا صرف ایک حصہ سمجھ کر پڑھتا ہے، اس لیے کہ قصیدہ اب ایک زندہ صنف ادب نہیں ہے۔ اس تبدیلی کی وجہ سے سوداؔ کی شاعری کو دوسرا بڑا صدمہ قبول کرنا پڑتا ہے۔ اس مقام پر ہمیں ڈاکٹر خورشیدؔ الاسلام کا خیال آتا ہے کہ جنھوں نے بہ حیثیت قصیدہ نگار سوداؔ کا انجام دیکھتے ہوئے بڑے دکھ کے ساتھ یہ کہا ہے کہ غریب سوداؔ کا قصیدہ بھی عملی طور پر نظر انداز کردیا گیا ہے۔[۲۴]

ہمارے اس دور میں سودا کو جو چیز زندہ رکھے ہوئے ہے، ان کی غزل کا وہ رنگ ہے جس کا جمالیاتی اثاثہ دھیمے رنگوں کی جذباتی کیفیات کا حامل ہے اور یا وہ رنگ ہے جس میں ان کے جذباتی لب ولہجہ کی بلند آہنگی ہے جو جنوں

کے کیف سے عبارت ہے اور یا پھر سودا کو زندہ رکھنے والے ان کے شہر آشوب ہیں۔ جن میں تاریخ کی جاں گداز سسکیاں اور زوال کی مرتعش تصویریں آج بھی ہمیں روزِ اول کی طرح متاثر کرتی ہیں۔ ان منظومات کی اشیا اور جان دار اس دورِ زوال کی علامتوں کی حیثیت اختیار کر چکے ہیں۔ اس زوال کا ایک تذکرہ عہد سودا کے مورخین نے لکھا ہے اور دوسرا تذکرہ سودا کے قلم سے تحریر ہوا ہے۔ اس دوسرے تذکرہ میں تاریخ کے مظالم اور انسانی آشوب کی چیخیں سنائی دیتی ہیں۔ سودا کے یہ شہر آشوب اس عہد کے ہمہ گیر زوال کے لازوال نمونے ہیں اور یہ شہر آشوب نہ صرف خود زندہ ہیں بلکہ اپنے خالق کو بھی لازوال بنا گئے ہیں۔

میر محمد تقی میر

(۱۸۱۰ء۔ ۱۷۲۲ء)

اس شہر کا نام اکبر آباد (آگرہ) تھا جہاں اٹھارھویں صدی کے ہندوستان میں میر نے مغلوں کی بنائی ہوئی عمارتوں کے پس منظر میں آنکھ کھولی اور اپنا بچپن گزارا۔ اس نے اپنی خود نوشت میں اس شہر کے بارے میں کسی بھی یاد کا ذکر نہیں کیا ہے۔ البتہ یہاں رہتے ہوئے اس نے اپنے باپ علی متقی، چچا اور بعض درویشوں کا تذکرہ کیا ہے۔

اٹھارھویں صدی کا ہندوستان خارجی شکست وریخت، تباہ کاری اور قتل وخون کے سبب نہایت تیزی کے ساتھ دروں بینی کی جانب مائل ہوا تھا۔ یہی وجہ ہے کہ داخلی ٹوٹ پھوٹ سے انسانی شخصیت میں تصوف کا رنگ بہت غالب آگیا تھا۔ زندگی کی کشاکش، آلام اور عدم تحفظ کے احساس نے انسانوں کو اندر کی دنیا کی طرف مائل کر دیا تھا۔ چناں چہ معاشرے کے بہت سے افراد ایسی زندگی اختیار کرنے میں عافیت سمجھنے لگے تھے۔ علی متقی اور میر کی خود نوشت کے درویش کرداروں کو اس پس منظر میں بھی سمجھنے کی ضرورت ہے۔ علی متقی اور "ذکر میر" کے درویش مکمل طور پر خلوت گزیں ہیں اور زندگی کے عملی میدان سے باہر ہیں۔ ہم ان پر فراریت کا الزام بھی نہیں لگا سکتے کہ زندگی کا جو اسلوب انہوں نے اپنا رکھا تھا، وہ اس دور کی صوفیانہ زندگی کا اسلوب سمجھا جاتا تھا مگر اس میں بھی شک نہیں کہ "ذکر میر" کے درویشوں نے غیر معمولی رستہ اختیار کر رکھا تھا۔ انتہا پسندی کی اس منزل ہی نے اس دور کے تصوف کو زندگی سے کاٹ کر رکھ دیا تھا جس سے معاشرے میں روحانی توازن بگڑ گیا تھا۔

محمد تقی نے اپنے بچپن میں ایک آواز جو روز وشب سنی، وہ "عشق" کی آواز تھی اور اس کا باپ علی متقی عشق کی تجسیم تھا۔ محمد تقی کی ابتدائی زندگی پر وہ ایک گھنے سائے کی طرح موجود رہا اور اس کی معصوم شخصیت میں باطنی توانائی اتارنے کی کوشش کرتا رہا۔ "ذکر میر" ہی کے حوالے سے ہم جانتے ہیں کہ علی متقی کو اپنے دن پورے ہونے کا پتہ تھا۔ اس لیے وہ نہایت تیزی کے ساتھ باطنی اسرار محمد تقی کے سینے کے سپرد کر دینا چاہتا تھا۔ محمد تقی ان ایام میں ان باتوں کی گہرائی تک تو نہ پہنچ سکتا تھا مگر ان کی باطنی حرارت سے اس کا دل گداز ضرور ہو تا رہا۔ جب اس کا باپ علی متقی یہ کہتا کہ

"بیٹا عشق کیا کرو۔ بے عشق زندگی وبال ہے۔ عشق میں جی کی بازی لگا دینا کمال ہے۔ عشق بناتا ہے۔ عشق ہی کندن کر دیتا ہے۔"[۲۵]

تو محمد تقی اپنے صوفی باپ کے منہ سے اس قسم کے کلمات سن کر پریشان ہوتا ہوگا اور معصومیت سے یہ سوچتا ہوگا کہ آخر یہ عشق کیا چیز ہے؟ مگر اس وقت عشق کو سمجھنا قبل از وقت تھا۔ ابھی وہ وقت دور تھا جب اسے دلی جا کر عاشق بننا تھا اور دلی کے گلی کوچوں میں اس کے عشق اور دیوانگی کا شور بپا ہونا تھا۔ فی الحال وہ یہ ضرور جان گیا تھا کہ عشق کوئی ایسی چیز ہے جو زندگی کے لیے بہت ضروری ہے۔ ہوا، روشنی اور روٹی کی طرح سے...... وہ اپنے باپ کو دن بھر عالم حیرت میں دیکھتا[۲۶] راتوں کو پتہ چلتا کہ وہ جبینِ شوق جھکائے گریۂ شبی میں شرابور ہو کر ہچکیاں لے رہا ہے[۲۷] دن چڑھتا تو اس کی آواز آتی:

"بیٹا دنیا اک ہنگامے سے زیادہ نہیں...... اس سے ترکِ تعلق کر لو، عاقبت کا دن در پیش ہے...... آہ بے خبر نہ رہنا چاہیے کہ چل چلاؤ لگ رہا ہے۔"[۲۸]

"میں چلنے ہار ہوں...... مری جان کیا تم دودھ پیتے بچے ہو جو ہر وقت روتے ہو...... ہر کوئی آمادۂ سفر ہے۔"[۲۹]

یہ وہ زمانہ تھا جب محمد تقی کے ہاتھ میں کھلونے ہونے چاہئیں تھے مگر اس کے ہاتھ میں تو "ترکِ تعلق" "چل چلاؤ" اور "عاقبت" جیسے لفظ تھما دیے گئے تھے۔ محمد تقی کے ہاتھ سے ترکِ تعلق، عاقبت اور چل چلاؤ جیسے یہ الفاظ پھسل پھسل جاتے ہوں گے۔ یہ سب الفاظ اس کے تجربہ سے ابھی دور بھی تھے اور بھاری بھی۔ ابھی تو یہ آوازیں اس کے کانوں سے ٹکرا کر واپس لوٹ جاتی تھیں۔

۱۷۳۳ء / ۱۱۴۶ھ کے آخری ایام آئے تو محمد تقی کو "چل چلاؤ" کی سمجھ آ گئی۔ اس نے دیکھا کہ علی متقی آمادۂ سفر ہے۔ اسے گرمی سے بخار ہوا جو اتر نہ سکا۔ آہستہ آہستہ بخار ہڈیوں میں بیٹھتا گیا۔ کھانا پینا ختم ہوا[۳۰] ان ایام میں محمد تقی سے نرگس کے پھولوں کی خواہش کی۔ انہیں سونگھ کر کہتے بس سیر ہو گیا۔ آخر کار رجب ۱۱۴۶ھ / دسمبر ۱۷۳۳ء میں وہ چل بسے[۳۱] میر کے بچپن کا یہ سب سے بڑا صدمہ تھا۔ وہ مکمل طور پر بے یار و مددگار رہ گیا اور زندگی اس کے لیے ایک ڈراؤنا خواب بن گئی۔

محمد تقی کی زندگی میں یہ موت کا پہلا تجربہ نہیں تھا مگر ذاتی تجربہ ہونے کی وجہ سے بے حد اندوہناک تھا۔ اس سے پہلے وہ ایک درویش بایزید اور اپنے چچا امان اللہ کی دردناک اموات کا منظر دیکھ چکا تھا۔ بایزید کو اس نے بسترِ مرگ پر دیکھا تھا۔ وہ میر کے چچا سے مخاطب ہو کر کہہ رہا تھا:

"اے عزیز مرا سینہ ایسے پھنکا جا رہا ہے جیسے اندر کوئی آگ بھڑک رہی ہے...... ہوا چلتی ہے تو اس آگ کو بھڑکاتی ہے۔ پانی پیتا ہوں تو تیل کا کام کرتا ہے...... اگر مجھے چمن میں لے جاؤ گے تب بھی اس کڑھن سے ہاتھ ملتا رہوں گا...... کاش میرا سینہ چیر کر دل و جگر کو جلدی سے نکال دیں یا مجھے یہاں سے لے جائیں اور زندہ ہی قبر میں ڈال دیں......"[۳۲]

بایزید نے ظہر کے وقت "بڑے خشوع و خضوع سے نماز ادا کی۔ سجدے میں سبحان ربی الاعلیٰ کہا اور قضا کی۔"

میر نے اپنے چچا امان اللہ کی موت کے منظر کو ان لفظوں میں قلم بند کیا ہے:

"عید کی صبح مرے چچا نئے کپڑے پہن کر نماز کو گئے۔ جب واپس آئے تو ان کے سینے میں درد ظاہر ہوا اور ایسی شدت سے کہ چہرے کا رنگ اڑ گیا۔ میرے والد کو بلایا اور کہنے لگے۔ "میرے (سینے میں) نہایت شدید درد ہے۔ ایسی کڑھن ہے کہ دم گھٹا جا رہا ہے۔"

"جب وقت شام ہوا، وہ درد اور عام ہوا۔ ان کی آہ آہ کا شور بلند ہوا...... آہ و فریاد کرتے تو پھول کے مانند بکھر جاتے...... رات گئے اپنی کلاہ شب پوش مجھے عنایت فرمائی اور غلبہ ناتوانی سے آنکھیں موند لیں...... صبح کی پو پھٹی تو ان کی المناک روح لبوں پر آ گئی۔ ادھر موذن نے "اللہ اکبر" کی بانگ سنائی۔ ادھر اس شب زندہ دار کو نیند آئی یعنی دل پر ہاتھ رکھا اور جان، جانِ آفریں کے سپرد کی۔" [۳۳]

محمد تقی کے ذہن پر ان تین اموات کا گہرا اثر ہوا۔ عمرِ عزیز کے معصوم ایام میں وہ موت کے مناظر سے آشنا ہوا۔ اس نے پیاروں کو رخصت ہوتے اور قبروں میں اترتے ہوئے دیکھا۔ "چل چلاؤ" اور "فنا" کی تمثال اس کے تالو سے ایسی چمٹی کہ پھر عمر بھر اتر نہ سکی۔ وہ زندگی کو بہت تیزی سے گزر جانے والی چیز سمجھنے پر مجبور ہو گیا۔ اس نے اس بات کا بھی تجربہ کیا کہ انسان نہایت ناپائے دار شے ہے۔ اسی تجربہ کی بنیاد پر آگے چل کر اس نے آفاق کی اس منزل کو "کارگہہ شیشہ گری" کی تمثال میں ڈھالا۔ ان اموات نے اسے رنج و الم کی شدتوں سے بھی آشنا کیا۔ گیارہ برس کی عمر میں وہ غم کے پہاڑ اٹھائے پھرتا رہا۔ بے آسرا، بے سہارا اور تحفظ سے محروم...... ان پے در پے صدمات نے اس کی سائیکی میں ایک المیہ رنگ پیدا کر دیا۔ اس رنگ کا غلبہ اتنا شدید تھا کہ بعد ازاں وہ الم سے محبت کرتا ہوا نظر آنے لگا۔ اس کی شاعری میں ایک سوگ وار ماتمی لے مستقل طور پر سنائی دینے لگی۔

"ذکرِ میر" میں دیومالائی دانش مند بوڑھے (Wise Oldmen) بھی موجود ہیں۔ یہ چاروں درویش ہیں۔ یہ چاروں درویش جنون و وحشت، خلوت نشینی، درویشی، سوختہ جانی، شکستگی، گریہ شی، بے خودی اور جذب و مستی کی حالتوں میں زندگی بسر کرتے ہیں۔ ان میں سے پہلا درویش میر کا باپ علی متقی ہے جس کا ذکر ہم اوپر کر چکے ہیں۔ دوسرا درویش میر کا چچا امان اللہ ہے۔ وہ عشق کی لذتوں سے سرشار تھا اور ایک روغن فروش کے لڑکے کو دل دے بیٹھا تھا۔ عشق نے اس قدر گھائل کیا کہ نوکر کا کندھا پکڑ کر زمین پر قدم رکھتا تھا۔[۳۴] پاسِ ضبط نہ رہا تھا۔ آنسو تھے کہ سیلاب کی طرح امڈے آتے تھے۔ اس مسئلہ کا خاتمہ علی متقی کی روحانی توجہ سے ہوا اور بالآخر امان اللہ کو نخلِ مراد مل گیا۔[۳۵] میر کے ذہن میں یہ سارا قصہ محفوظ رہا۔

ذکرِ میر کا تیسرا درویش احسان اللہ ہے۔ احسان اللہ کا گھر فقیر کا تکیہ کہلاتا تھا۔ وہ مکان کا دروازہ ہمیشہ بند رکھتے تھے۔ اگر کوئی آ کر کھٹکھٹاتا تو وہ جواب دیتے۔ "احسان اللہ گھر پہ نہیں ہے۔ بھاگ جاؤ، یہ گھر خالی ہے۔" خوش قسمتی سے میر کے چچا کو احسان اللہ تک رسائی حاصل ہو گئی تھی۔ اس نے سوکھی روٹی کا ایک ٹکڑا میر کو پانی میں بھگو کر

کھانے کے لیے دیا۔ "ذکر میر" کی تصنیف کے وقت تک روٹی کے اس ٹکڑے کا ذائقہ میر کے کام و دہن کو بہ دستور لطف دے رہا تھا۔

بایزید "ذکر میر" کا چوتھا درویش ہے۔ میر نے اس کو خاک کے بچھونے پر پتھر کے سرہانے کے ساتھ دیکھا تھا۔ وہ مکمل طور پر تارک الدنیا درویش تھا۔ "روٹی سے منہ موڑتے اور حلق پر پانی کی بندش رکھتے تھے۔" وہ آنکھ بند کیے ہر وقت عالم استغراق میں غرق رہتا تھا۔ طویل عرصے کی سرگردانی، سخت کوشی، گریہ کشی اور جاں گداز ریاضت کے بعد درویشی کی منزل پر پہنچا تھا۔

ان چاروں درویشوں نے میر کی زندگی پر گہرا اثر چھوڑا تھا۔ "ذکر میر" کے یہ چاروں دانش مند بوڑھے محمد تقی کی آنے والی زندگی پر اپنے سائے کے ساتھ موجود رہے۔ اور جب محمد تقی، میر بن جاتا ہے تو لاشعوری طور پر ان کی فکر و دانش سے مستفیض ہوتا ہے۔ اگرچہ میر صرف مختصر عرصہ کے لیے ان درویشوں کے روحانی حصار میں رہا تھا مگر اس کی شخصیت پر اس باطنی حصار کا سایہ زندگی کے آخری ایام تک موجود رہا۔

میر علی متقی کا بیٹا محمد تقی باپ کی وفات کے بعد گیارہ برس کی عمر میں آگرہ سے نکلا اور تن تنہا قافلوں کے ساتھ سفر کرتا، صعوبتیں جھیلتا، بد وضع سراؤں میں قیام کرتا اور بچتا بچاتا جب ۳۵-۱۷۳۴ء میں دلی کی فصیلوں کے اندر داخل ہوا تو دلی کے تخت پر محمد شاہ بیٹھا تھا۔ فضاؤں میں ہر طرف عیش و نشاط کی خوشبوئیں پھیل رہی تھیں۔ خلوت کدوں اور محفلوں میں ادہ بیگم اور زینت و نجی بیگم کے حسن و ناز اور رقص و نغمہ کی دھوم مچ رہی تھی[۳۶]

دلی میں حسینوں اور پری جمالوں کی کثرت تھی۔ ہر طرف اہلِ فن کا بازار گرم تھا۔ صوفیوں کی خانقاہوں سے "ہو حق" کی آوازیں اٹھ رہی تھیں مگر تصوف پر ضعیف الاعتقادی، رسم پرستی اور دنیاداری کا غلبہ ہو چکا تھا۔ مصیبت کا مارا محمد تقی تلاش روزگار میں ٹھوکریں کھاتا پھرتا رہا۔ اجنبی شہر، اجنبی لوگ، بے یار و مددگار، داغِ یتیمی سے رنجور، عدم تحفظ اور بے سر و سامانی کے احساسات سے تھکا ہارا، محمد شاہی عہد کی دلی میں گھومتا پھرا اور اس شہر کی رنگینیاں دیکھ کر حیران ہوتا رہا۔ یہ اس کی خوش قسمتی تھی کہ جلد ہی امیر الامرا صمصام الدولہ تک اس کی رسائی ہو گئی۔ امیر مذکور میر کے والد علی متقی سے متاثر تھے۔ اس لیے میر کے گزارے کے لیے ایک روپیہ یومیہ مقرر کر دیا[۳۷] دلی میں اپنی پہلی آمد کے موقع پر میر نے سوچا بھی نہ ہو گا کہ وہ اس شہر میں چند برس بعد دوبارہ آئے گا اور یہیں بس جائے گا۔ اسے کیا خبر تھی کہ یہ ہی شہر مستقبل قریب میں اس کی تخلیقی زندگی کا باطنی مرکز بن جائے گا اور اس کے نغمے اس شہر کی گلیوں میں گائے جائیں گے۔ باپ کے غم میں نڈھال، دنیاوی، مصائب و شدائد سے گھائل محمد تقی ایک روپیہ یومیہ کی یافت پا کر قدرے سکون کے ساتھ آگرہ کو مراجعت کر گیا۔ اسے مالی طور پر یہ اطمینان حاصل ہو چکا تھا کہ اب اس کا گزارہ ہو سکے گا۔ محمد تقی فروری ۱۷۳۹ء تک صمصام الدولہ کے روزینہ سے نان و نمک کھا کر آگرہ میں وقت گزار رہا تھا کہ نادر شاہی حملے (فروری ۱۷۳۹ء) میں میر کا مربی بری طرح زخمی ہو کر انتقال کر گیا اور اس سانحہ کے ساتھ ہی میر کا روزینہ بھی بند ہو گیا۔ آگرہ میں روزگار کی کوئی صورت نہ پا کر مایوسی کے عالم میں میر نے دوسری بار سفر دلی کا عزم کیا۔ اس بار وہ کچھ سیکھنے کا عزم لے کر دلی پہنچا تھا اور اس کا مسکن فارسی کے برگزیدہ

عالم سراج الدولہ علی خاں آرزو کا گھر تھا۔

نادر شاہ دلی کی غارت گری کے بعد مارچ ۱۷۳۹ء میں دلی سے رخصت ہو چکا تھا۔ اس بار محمد تقی سترہ برس کی عمر میں دلی میں وارد ہوا تھا۔ دلی میں ابھی تک نادر شاہ کے بہائے ہوئے خون کی بو موجود تھی۔ مظلوموں کی آہ و فغاں بدستور بلند تھی۔ مغلوں کا شکوہ خاک میں مل چکا تھا۔ محمد شاہ کی طرف سے دلی میں شاہی فرمان جاری ہو چکا تھا کہ سلطنت کے تمام کارندے اپنے فرائض منصبی ادا کرنے کے لیے حاضر ہو جائیں، ماسوائے مورخین کے......ان کے لیے یہ حکم تھا کہ وہ اپنے قلم رکھ دیں کیوں کہ اس عہد کے واقعات خوش گوار نہ تھے۔[۳۸] محمد شاہ شرم کے مارے تاریخ کے اوراق سے منہ چھپاتا پھرتا تھا۔ کچھ ہی مدت میں دلی کے حالات معمول پر آنے لگے۔ اہلِ نشاط کے جلسے شروع ہو گئے۔ محمد تقی کی آمد کے بعد آہستہ آہستہ دلی اپنے پرانے اسلوب کی طرف لوٹ رہی تھی۔ اد بیگم اپنے عریاں بدن کو منقش کر کے رقص کرنے لگی تھی۔ اس کے جسم پر بنے ہوئے گل بوٹے دیکھ کر کسی کو شائبہ بھی نہیں ہو سکتا تھا کہ اس کا بدن عریاں ہے۔[۳۹] زینت و نجی کی شہوت انگیز نازک اندامی اور خوش ادائی دلی کی قوتِ باہ میں تحریک کناں تھی۔[۴۰] پنابائی، کمال بائی، پناہ تنو اور آساپورا کی لے کاری سے دلی از سرِ نو پر نشاط ہو رہی تھی۔[۴۱] دوسری طرف دلی کے صوفیا مراقبوں میں نظر آ رہے تھے۔ ان کی خانقاہوں میں رشد و ہدایت کے سلسلے جاری تھے اور اہل دنیا ان چوکھٹوں پر خضوع و خشوع کے عالم میں کھڑے نظر آ رہے تھے۔

محمد تقی دلی کے قیام کے دوران ہی میں میر بن گیا۔ اس کے ادبی شعور نے سراج الدین علی خان آرزو کے زیرِ سایہ آنکھ کھولی۔ دوسری بار ۱۷۳۹ء میں جب وہ یہاں آیا تو اس کا مسکن خانِ آرزو کا گھر تھا جہاں تقریباً سات برس تک اس نے قیام کیا۔[۴۲] خانِ آرزو کے ہاں قیام کا یہ زمانہ میر کے ادبی ذوق و شوق کی تربیت کرنے میں نہایت معاون ثابت ہوا۔ آرزو لغت کے ممتاز علما میں شمار کیے جاتے ہیں۔ اردو لغت کے سلسلے میں وہ مخصوص نقطۂ نظر رکھتے تھے۔ انہوں نے اردو زبان کے لیے فصاحت کے معیار وضع کیے اور زبان کا ایک معیاری روپ بنانے کے لیے قابلِ قدر کام کیا اور بالخصوص زبان کے لب و لہجہ کے تعین میں اہم کردار ادا کیا۔ ان کے اشارے اور ادبی مشورے سے نوجوان شعرا نے فارسی کی جگہ اردو زبان کو اختیار کرنا شروع کیا تھا۔ ان کے گھر پر دلی کے ادبا اور علما کی صحبتیں رہتی تھیں۔ ہم قیاس کر سکتے ہیں کہ نوجوان میر نے خانِ آرزو کی ذات اور ان صحبتوں سے بہت کچھ سیکھا ہوگا۔ معلوم ہوتا ہے کہ سات سالہ قیام نے میر کو ذوقِ شعری کی تربیت، زبان کی فصاحت اور محاورے کو سمجھنے میں بہت فیض پہنچایا ہوگا۔ چناں چہ اسی فیضان کے باعث میر نے خانِ آرزو کو ''استاد و پیر و مرشد'' لکھا تھا مگر بعد میں پیش آنے والے واقعات سے میر، آرزو سے بہت کبیدہ خاطر ہوئے۔ ''ذکرِ میر'' کی تالیف کے وقت انہوں نے آرزو کو ایک ظالم اور درشت انسان کے روپ میں پیش کیا ہے اور ان کے فیض اور سرپرستی کو یک سر نظر انداز کر دیا ہے۔ حالاں کہ میر پر خانِ آرزو کی تعلیمات کا اثر تھا اور خاص طور پر انہوں نے آرزو کی لغت سے بہت استفادہ کیا تھا۔ آرزو کی لغت ''چراغِ ہدایت'' کا میر پر گہرا اثر تھا۔ بقول قاضی عبدالودود:

''چراغ ہدایت'' سے استفادے کا ذکر میر کی کسی تصنیف میں نہیں۔ حالاں کہ یہ

کتاب کسی زمانے میں ان پر بری طرح مسلط تھی۔ اس کے خاص محاورات و مصطلحات کے استعمال کے شوقِ بے پایاں نے انہیں حکایات وضع کرنے پر مجبور کیا ہے۔ ایسا معلوم ہوتا ہے کہ ذکر [ذکرِ میرؔ] کی تصنیف کے وقت یہ کتاب ان کے سامنے رہتی تھی اور وہ بے ضرورت بھی اس سے الفاظ لیتے تھے۔"[۴۳]

حکیم قدرت اللہ قاسمؔ نے لکھا ہے کہ میرؔ آرزوؔ کے تلامذہ میں سے تھے اور یہ بات ان کے لیے فخر کا باعث بھی تھی مگر اپنی ذہنی نخوت کی وجہ سے وہ اس رشتہ سے بالکل منکر ہو چکے تھے۔[۴۴] اگرچہ اس تاریخی حقیقت کا اعتراف اردو کے بیشتر تذکروں میں محفوظ ہے۔

دلی میں دوسری بار آمد کے بعد میرؔ صحیح معنوں میں یہاں کے شعری و علمی ماحول سے بہ خوبی طور پر بہرہ یاب ہوا اور یہ وہ زمانہ ہے جب اس کا شعری سفر بڑی تیزی سے بلوغت کی منزلیں طے کرتا ہوا اپنا منفرد شعری نقش تیار کرنے میں مصروف تھا اور یہ ہی وہ دور ہے کہ جب میرؔ کی زندگی ایک نئے المیہ کا سامنا کرنے والی تھی۔ اس المیہ کا پس منظر کچھ یوں بنتا ہے:

۱۷۴۷ء / ۱۱۶۰ھ کے لگ بھگ میرؔ اور ان کے "استاد و پیر و مرشد" سراج الدین علی خان آرزوؔ کے درمیان تعلقات سخت کشیدہ ہو چکے تھے۔ اس کے بعد میرؔ نے خان آرزوؔ کو کبھی اچھے الفاظ سے یاد نہیں کیا۔ وہ خانِ آرزوؔ کی سات سالہ تربیت اور عنایات کو بالکل فراموش کر گئے۔ اس کشیدگی کا الزام میرؔ نے اپنے سوتیلے بھائی حافظ محمد حسنؔ پر لگایا ہے۔ جب کہ بعض محققین کا قیاس ہے کہ میرؔ خود اس کشیدگی کے ذمہ دار تھے۔ "ذکر میرؔ" کے مرتب و مترجم نثار احمد فاروقی نے اس مسئلہ پر روشنی ڈالی ہے۔ ان کا خیال یہ ہے کہ جب میرؔ ۷-۱۷۴۱ء / ۱۱۶۰-۱۱۵۳ھ کے درمیان آرزوؔ کے ہاں قیام پذیر رہے تھے تو اس زمانے میں خانِ آرزوؔ کے گھر یا خاندان کی کسی دوسری لڑکی سے میرؔ نے بڑی شد و مد سے محبت کی ہوگی مگر جب یہ عشق مشک کی خاصیت اختیار کر گیا تو پہلے خانِ آرزوؔ نے میرؔ کو سمجھایا ہوگا پھر سخت سست کہا ہوگا۔ چناں چہ یہ ماجرا حافظ محمد حسنؔ کے علم میں بھی لایا گیا ہوگا جس کے جواب میں اس نے بہت بے رحمانہ جواب لکھا تھا کہ میرؔ فتنۂ روزگار ہے۔ خاندان کی عزت خاک میں ملا دے گا۔ اس کا کام تمام کر دینا چاہیے۔[۴۵] اس سارے واقعہ میں حافظ محمد حسنؔ کا یہ جملہ خصوصی توجہ چاہتا ہے کہ میرؔ کا کام تمام کر دینا چاہیے۔ یہ جملہ کسی ناقابل برداشت فعل کی خبر دیتا ہے جس سے برانگیختہ ہو کر ایسا بے رحمانہ رویہ اختیار کیا گیا اور میرؔ کا سوتیلا بھائی ایسی بات لکھنے پر مجبور ہو گیا۔ اس بات کو بھی یہاں پیش نظر رکھا جائے کہ حافظ محمد حسنؔ کو میرؔ سے کوئی بیر نہیں تھا۔ اگر وہ میرؔ سے دشمنی رکھتا یا دشمنی برتنا چاہتا تو وہ اس واقعہ سے پہلے جب بھی چاہتا، اپنے ماموں خانِ آرزوؔ کے پاس زہر اگل سکتا تھا جب کہ اس نے اس سے پیشتر ایسے رویے کا اظہار نہیں کیا تھا، لہٰذا اس بات کو سمجھنے کی ضرورت ہے کہ میرؔ نے اس واقعہ میں اپنی کسی کوتاہی یا قصور کا بالکل ذکر نہیں کیا ہے بلکہ اصل محرکات کو چھپا لیا ہے اور معصومانہ رویہ اختیار کر کے خانِ آرزوؔ کی شخصیت اور کردار کو مسخ کرنے کی کوشش کی ہے۔ اس نزاع کا نتیجہ یہ نکلا تھا کہ میرؔ کو مجبور ہو کر آرزوؔ کا گھر چھوڑ دینا پڑا تھا۔

خانِ آرزو کے ہاں قیام کے دوران میں میر کی زندگی میں ایک الم ناک واقعہ پیش آیا جس کی طرف ہم اشارہ کر چکے ہیں۔ وہ بعض نامعلوم اسباب کی وجہ سے جنون کا شکار ہو گئے۔ اپنے جنون کی کیفیت کا حال میر نے بعد میں ذکر میر میں محفوظ کر دیا تھا۔ ان کی مثنوی "خواب و خیال" جنون کے اسی تجربے کی یادگار ہے۔ میر نے عالمِ جنون کے بارے میں اپنی جو کیفیت بتائی ہے، وہ یہ ہے:

"چاندنی رات میں ایک پیکر خوش صورت، کمال خوبی کے ساتھ کرۂ قمر سے میری طرف بڑھتا اور مجھے بے خود کر دیتا تھا۔ جدھر بھی میری آنکھ اٹھتی، اسی رشکِ پری پر پڑتی جس طرف بھی دیکھتا تھا۔ اسی غیرتِ حور کا تماشا کرتا تھا۔ میرے گھر کے در و بام اور صحن (گویا) ورقِ تصویر ہو گئے تھے یعنی شش جہت میں وہی حیرت افزا (چہرہ) نظر آتا۔ کبھی چودھویں کے چاند کی طرح سامنے ہوتا۔ کبھی منزل دل اسی کی سیر گاہ ہوتی۔ اگر گل ماہتاب پر نظر پڑ جاتی تو گویا جان بے تاب میں آگ سی لگ جاتی۔ ہر رات اس سے صحبت رہتی اور ہر صبح اس بن وحشت رہتی۔ جب سفیدۂ سحر نمودار ہوتا تو وہ جلے دل سے ٹھنڈی آہ بھرتی یعنی ایک آہ بھر کر چاند کی طرف واپس ہو جاتی۔ میں تمام دن جنون کرتا اور اس کی یاد میں دل کو خون کرتا، دیوانہ و مست کے مانند کف بر لب ہاتھوں میں پتھر لیے پھرتا۔ میں افتاں و خیزاں اور لوگ مجھ سے گریزاں۔

چار مہینے تک وہ گلِ شب افروز نت نئے گل کھلاتا رہا اور اپنے فتنۂ خرام سے قیامت ڈھاتا رہا۔ ناگاہ موسم بہار آیا۔ جنون کے داغ (اور بھی) ہرے ہو گئے یعنی میں آسیبی سا ہو گیا اور مطلق کسی کام کا نہ رہا۔ بس وہ خیالی صورت نظر میں اور اس کی مشکیں زلفوں کا دھیان سر میں لائق کنارہ گیری ہو گیا یعنی زندانی و زنجیری ہو گیا۔"[۴۶]

یہ خیال کہ چاند سے ایک خوب صورت خاتون کا پیکر اتر کر میر کی طرف آتا تھا، جس سے آخر شب تک صحبت رہتی تھی۔ میر کا خبط (Obsession) تھا۔ نفسیات کے مطابق یہ Paranoia کی صورت تھی۔ ایسی کیفیت میں ذہنی حالت کی تبدیلی یا خلل کے سبب مریض کے ذہن میں ایسے خیالات آتے ہیں جو اس کے اپنے بس میں بالکل نہیں ہوتے۔ اس کے ذہن پر ایسے متخیلہ کا بھرپور قبضہ ہو جاتا ہے اور وہ اگر کوشش بھی کرے تو اس سے رہائی پانا آسان نہیں ہوتا۔ اس نوعیت کا ذہنی متخیلہ ایسے خیالات کو متحرک کرنے پر مجبور کرتا ہے اور وہ ان کے زیر اثر ان تمثالوں کو دہرانے پر مجبور ہو جاتا ہے۔ ایسے ذہنی مریض کی بے بسی بڑی اندوہ ناک ہوتی ہے۔ یہ بات اس کے علم میں ہوتی ہے کہ وہ خبط (Obsession) کا شکار ہے۔ وہ یہ بھی جانتا ہے کہ یہ سب کچھ اس کی مرضی کے خلاف ہو رہا ہے۔ اس کے ذہن میں جن تمثالوں کا تماشا ہوتا ہے۔ وہ ان کو غیر حقیقی بھی سمجھتا ہے۔ اس کے باوجود وہ اس سلسلے کو روکنے کی قدرت نہیں رکھتا ہے۔ مریض جس وقت بھی اپنے جنون سے مشابہ تمثالیں دیکھتا ہے تو اس کے عالم جنون کی تمثالیں بیدار ہو جاتی ہیں۔ یہ عمل اتنے مختصر وقت میں ہوتا ہے کہ وہ اسے روک بھی نہیں سکتا۔ ہوتا یہ ہے کہ

کوئی خاص تمثال اسے جکڑ لیتی ہے اور جوں ہی مریض اس تمثال کا سامنا کرتا ہے۔ اجباری متخیلہ (Compulsive imagination) کا عمل فوراً شروع ہو جاتا ہے۔ اس حالت میں مریض کے متخیلہ میں داستانی رنگ بھی پیدا ہو سکتا ہے۔ اس میں فحش (Obscene) تمثالیں بھی بن سکتی ہیں۔ میر اسی ذہنی مرض کا شکار ہوئے تھے۔ اس زمانے کے طریقے کی مطابق ان کا علاج معالجہ ہوا اور کئی ماہ کے بعد ان کا ذہنی توازن بحال ہوا۔

اس دوران میں میر اور خانِ آرزو کے تعلقات کشیدگی کی انتہائی سطح پر پہنچ چکے تھے۔ اس کشیدگی کا منطقی انجام یہ ہوا کہ میر کو آرزو کے گھر سے اپنا ڈیرا اٹھانا پڑا۔

"ایک دن ماموں (آرزو) نے مجھے کھانے پر بلایا۔ ان سے میں نے ایک تلخ بات سنی اور بے مزہ ہو گیا۔ کھانے میں ہاتھ ڈالے بغیر اٹھ گیا۔ چوں کہ ان سے مجھے کوئی منفعت تو پہنچ نہیں رہی تھی۔ شام کو ان کے گھر سے نکلا اور سیدھا جامع مسجد کا رستہ لیا۔"[47]

چناں چہ خان آرزو کے گھر سے نکلنے کے بعد میر کو اپنی زندگی میں دوسری بار یہ محسوس ہوا کہ سر پر آسمان نہیں ہے۔ بے سہارا اور بے اسباب میر دلی کے گلی کوچوں میں تلاشِ معاش کے لیے گردش کناں ہو جاتا ہے۔ اس زمانے تک ان کا "سودائیانہ انداز" مشہور ہو چکا تھا۔[48] اسی انداز کو پہچان کر میر کو علیم اللہ نامی ایک شخص نے رعایت خان کے ہاں پہنچایا اور وہ اس سے متوسل ہو گئے۔ توسل کا یہ سلسلہ چلتا رہا۔ اس دوران میں مختلف امرا سے ان کا سلسلہ وقتاً فوقتاً قائم بھی ہوتا رہا اور منقطع بھی...... سیاسی توڑ پھوڑ کے باعث میر کو جلد جلد معاشی بدحالی کے شدید جھٹکے لگتے رہے۔ ان کی طبع نازک پہ یہ دور بے حد گراں گزرتے رہے۔ ان کی عزت، خودداری اور انانیت بار بار ان مصائب میں کچلی جاتی رہی لیکن پیٹ کی بھوک انہیں در بہ در لیے پھرتی رہی لیکن ان سارے مصائب کے باوجود تخلیقی طور پر یہ میر کی زندگی کا بھرپور دور تھا۔ اپنی جوانی سے بھی وہ خوب محظوظ ہوئے۔ انہوں نے عاشقانہ زندگی گزاری۔ حسینوں کے قرب میں رہے اور زندگی کی رنگینیوں سے سرشار ہوئے۔[49]

سیاسی واقعات نے ان کے اندر تخلیقی انسان کو از بس متاثر کیا۔ انسانی زندگی کی ناپائے داری، فنا اور تباہی کا انہوں نے براہِ راست تجربہ کیا تھا۔ انہوں نے آگرہ چھوڑ کر جب مستقل طور پر دلی میں قدم رکھا تو اس وقت نادر شاہی قتل و غارت (۱۷۳۹ء) کے بعد شہر میں نوحے بلند ہو رہے تھے۔ شہر والوں کے دل نہایت آزردہ تھے۔ میر پہلے ہی سے الم زدہ تھے اور اپنی انتہائی پژمردہ اور مظلوم شخصیت کے ساتھ اس شہر میں اترے تھے۔ دلی شہر کا نظارہ کرنے والا میر ایسی عبرت ناک حالت کو دیکھ کر مزید رنجور اور اداس ہوا۔ بعد ازاں سیاسی خانہ جنگیوں نے ملک کو ادھیڑ کر رکھ دیا تھا۔ زندگی کا ہر شعبہ ٹوٹ پھوٹ کر بکھر رہا تھا۔ مرہٹوں، جاٹوں اور احمد شاہ ابدالی کے حملے دلی کی باقی ماندہ نڈھال قوت کو پاش پاش کر رہے تھے۔ دلی کے شہنشاہ لال قلعہ میں سر جھکائے بیٹھے رہتے اور رعایا لٹتی رہتی تھی۔ فاتح افواج نہایت گرسنگی سے وحشیانہ طور پر شہروں کی لوٹ مار کرتی تھی۔ دلی شہر ہوتا یا لاہور، ایک جیسا بے دردانہ اور سفاکانہ سلوک کیا جاتا تھا۔ میر نے قیامِ دلی کے زمانے میں لوٹ مار اور قتل و خون کے ایسے بے شمار مناظر اپنی آنکھوں سے دیکھے اور اپنی ذات پر سہے۔ لٹے پٹے شہروں کاروانوں اور انسانوں کے یہ منظر میر کی شاعری

کا ایک بڑا سرمایہ بن جاتے ہیں۔ جنگ پانی پت کے بعد میرؔ نے ابدالی کے سپاہیوں اور روہیلوں کے ہاتھوں دلی کو لٹتے ہوئے دیکھا:

(افواج نے) "شہر کے دروازوں کو توڑ ڈالا اور لوگوں کو قید کر لیا۔ بہتوں کو جلا دیا اور سر کاٹ لیے۔ ایک عالم کو خاک و خون میں لٹایا اور تین دن رات تک ظلم سے ہاتھ نہ کھینچا۔ کھانے اور پہننے کی چیزوں میں سے کچھ نہ چھوڑا۔ چھتیں توڑ دیں، دیواریں ڈھادیں۔ وہ بد طینت ہر در و بام پر (چڑھے ہوئے تھے) اور شرفا کی مٹی پلید ہو رہی تھی، شہر کے عمائد خستہ حال تھے...... گوشہ نشیں بے گھر اور نواب گداگر بن گئے...... (یہ غارت گر) زخم بھی لگاتے اور گالیاں بھی بکتے، روپیہ چھین لیتے...... جو سامنے پڑتا، اس کا پاجامہ تک چھین لیتے...... غریب لوگ خوف سے سہمے جاتے تھے اور یہ لٹیرے ملندریاں مارتے پھرتے تھے، گھر جل گئے۔ محلے ویران ہو گئے...... پرانے شہر کا علاقہ جسے رونق و شادابی کے باعث جہانِ تازہ کہتے تھے۔ کسی گری ہوئی منقش دیوار کے مانند تھا۔ جہاں تک نظر جاتی تھی، مقتولوں کے سر، ہاتھ، پاؤں اور سینے ہی نظر آتے تھے۔ ان مظلوموں کے گھر ایسے جل رہے تھے کہ آتش کدہ کی یاد تازہ ہو رہی تھی۔ میں کہ (پہلے ہی) فقیر تھا، اب اور زیادہ مفلس ہو گیا۔ افلاس اور تہی دستی سے میرا حال بہت ابتر ہو گیا۔ سڑک کے کنارے جو مرا تکیہ (مکان) تھا، وہ بھی ڈھے کر برابر ہو گیا۔"[۵۰]

اب شہر ہر طرف سے میدان ہو گیا ہے
پھیلا تھا اس طرح کا کاہے کو یاں خرابہ

اب خرابہ ہوا جہاں آباد
ورنہ ہر اک قدم پہ یاں گھر تھا

ابدالی کی افواج کے ہاتھوں دلی شہر کی جو بربادی ہوئی تھی۔ میرؔ نے جذباتی سطح پر اس تباہی کا تجربہ کیا۔ دلی کی یہ تباہی در حقیقت ان کے جذباتی منطقوں اور آدرشی مقامات کی تباہی تھی۔ وہ گلیاں، بازار، وہ محلے جہاں اس نے عاشقانہ زندگی بسر کی تھی اور جہاں وہ لمبے لمبے گیسوؤں والے محبوبوں کے ساتھ رہتا تھا، شعر پڑھتا تھا۔ سب کے سب یک بارگی او جھل ہو گئے۔ تباہی ان مقامات پر دستخط کر کے رخصت ہو چکی تھی اور میرؔ صاحب وہاں نوحہ کناں پھر رہے تھے:

"ایک دن میں ٹہلنے نکلا اور شہر کے تازہ ویرانوں سے گزرا۔ ہر قدم پر روتا اور عبرت حاصل کرتا تھا۔ جوں جوں آگے بڑھا حیرت بڑھتی گئی۔ مکانوں کو شناخت نہ کر سکا۔ کسی گھر کا پتہ تھا نہ کسی عمارت کے آثار۔ نہ ان کے مکینوں کی خبر......
نہ وہ بازار تھے جن کا بیاں کروں۔ نہ بازار کے وہ حسین لڑکے۔ وہ حسن کہاں جس کی

پرستش کیا کرتا تھا، وہ یارانِ عاشق مزاج کدھر گئے؟...... ہر طرف وحشت برس رہی تھی۔
ناگاہ اسی محلہ میں آنکلا جہاں میں رہتا تھا۔ جلسے کرتا تھا، شعر پڑھتا تھا، عاشقانہ زندگی گزارتا تھا۔ راتوں کو روتا تھا۔ خوش قدوں سے عشق لڑاتا تھا...... حسینوں کو بلاتا تھا۔ ان کی مہمان داری کرتا تھا۔ رنگین زندگی گزارتا تھا...... پھر اس وحشت گاہ سے نکل کر ایک کنارے پر آکھڑا ہوا اور حیرت سے (تباہی کے چھوڑے ہوئے نشانات) دیکھتا رہا۔ بہت صدمہ اٹھایا، عہد کیا۔ اب ادھر نہ آؤں گا۔"[۵۱]

میر نے قیامِ دلی میں آسودگی، خوش حالی اور فراغت کا زمانہ بہت کم دیکھا۔ بالعموم وہ معاشی تنگ دستی اور غربت کا شکار رہے۔ مختلف امرا اور سرداروں کے ساتھ انہوں نے جو وقت گزارا اور جو خدمات انجام دیں، ان کا وہ جان بوجھ کر ذکر نہیں کرتے۔ لشکروں کے ساتھ ساتھ رہنے میں ان کے فرائض منصبی کیا ہوتے تھے، میر اس بارے میں بھی کچھ نہیں بتاتے۔ ان کی زندگی میں اٹھارھویں صدی کی ساتویں دہائی کے شب و روز بہت ابتلا میں بیتے۔ سیاسی اور معاشی ابتری کے باعث وہ بہ قول خود جانوروں جیسی زندگی بسر کرنے پر مجبور ہو گئے تھے اور پیٹ کا جہنم بھرنے کے لیے در بہ در پھر رہے تھے۔ ان ایام کی خستگی کی داستان "ذکرِ میر" کے اوراق پر موجود ہے۔ میر کہتے ہیں:

"تین سال سے فقیر کا یہ حال ہے کہ کوئی قدردان تو درمیان میں ہے نہیں اور زمانہ سخت تنگ ہو چکا ہے۔ خدائے کریم پر توکل کر کے جو رزق دینے والا اور قوت و اقتدار والا ہے۔ گھر میں پڑا ہوں۔ کبھی ایسا بھی اتفاق ہو جاتا ہے کہ کوئی مجھے فقیر یا شاعر یا متوکل جان کر کچھ بطریق نذر بھیج دیتا ہے...... اکثر قرض دار رہتا ہوں اور نہایت عسرت میں زندگی گزار رہا ہوں۔"[۵۲]

کیا شہر میں گنجائش مجھ بے سروپا کو ہو
اب بڑھ گئے ہیں میرے اسباب کم اسبابی

ضائع ہیں سب خوار ازاں جملہ ہوں میں بھی
ہے عیب بڑا اس میں جسے کچھ ہنر آوے

کیا کروں شرح خستہ جانی کی — میں نے مر مر کے زندگانی کی

ہو کوئی شاہ کہ کوئی فقیر ہو — اپنی بلا سے بیٹھ رہے جب فقیر ہو

کس خرابے میں ہم ہوئے آباد　　خاک بھی سر پہ ڈالنے کو نہیں

فروری ۱۷۷۲ء میں جب مرہٹوں نے شاہ عالم کے ساتھ مل کر ضابطہ خاں کو سکرتال کے مقام پر شکست دی تھی تو میرؔ بھی لشکر شاہی کے ساتھ تھے۔ مرہٹوں کے ہاتھ بہت مال لگا مگر وہ مطمئن نہ ہو سکے۔ روپے کی فراہمی کے لیے بہ قولِ میر دلی شہر کے شرفا کی جاگیریں دھڑا دھڑ ضبط ہونے لگیں۔ اسی زمانے میں بے روزگار ہو گئے۔ افلاس نے طول کھینچا۔ یافت بالکل ختم ہو گئی۔ میرؔ کے لیے یہ زمانہ انتہائی پستی اور ذلت کا تھا۔ وہ از بس مجبور ہو کر گدائی کے لیے نکل پڑے۔ سب اہم سرداروں کے سامنے ہاتھ پھیلایا، ان ایام کی تلخ یادوں کا ذکر کرتے ہوئے لکھتے ہیں کہ میں کتے بلی جیسی زندگی بسر کرنے پر مجبور ہو گیا تھا۔[۵۳]

مرہٹہ گردی اور درباری سازشوں کے باعث دلی شہر نزاجیت کا بدترین نمونہ بن چکا تھا۔ آئے دن کی خانہ جنگی اور مرہٹوں کی لوٹ مار نے شہر کو معاشی تباہی میں دھکیل دیا تھا۔ ۱۷۷۳ء کے آغاز میں میرؔ کو یہ محسوس ہو رہا تھا کہ فوج کا جمِ غفیر بادشاہ کے دروازے پر دھرنا دے کر متصدیوں سے تنخواہ کا مطالبہ کرنے والا ہے۔ شہر کے اندر میرؔ کو یہ ڈھنگ نظر آرہے تھے کہ اہل حرفہ سر بہ صحرا نکل جائیں گے اور سپاہی پیشہ لوگ بھیک کے لیے ہاتھ پھیلائیں گے۔ ہر شخص اپنا راستہ لے گا۔[۵۴]

۱۷۷۲ء سے ۱۷۸۲ء تک دس سال کا یہ زمانہ میرؔ نے بڑی مشکل سے بسر کیا۔ بالکل غیر یقینی معاش کی بنا پر ان کی زندگی مصائب سے پر رہی۔ ۱۷۸۲ء میں انکی معاشی مشکلات کا خاتمہ اس دعوت نامہ کی خبر سے ہوا جو انہیں آصف الدولہ کے دربار سے موصول ہوا تھا۔ میرؔ زادِ راہ ملتے ہی فوراً دلی سے کوچ کر گئے اور لکھنو جا پہنچے۔ ان کی عمرِ عزیز کا باقی حصہ لکھنو ہی میں بسر ہوا۔ لکھنو میں رہتے ہوئے وہ ہمیشہ دلی کو یاد کرتے رہے۔ اس شہر میں آکر ان کو مالی سکون تو حاصل ہوا مگر یہ شہر ان کا باطنی مرکز نہیں تھا۔ ان کی تخلیقی قوت کا اصل سر چشمہ شہر دلی کا ادبی ماحول تھا اور یہی شہر ان کا باطنی مرکز تھا۔ دلی ان کے لیے مستقل طور پر ناستلجیا بنی رہی:

خرابہ دلی کا وہ چند بہتر لکھنو سے تھا
وہیں میں کاش مر جاتا سراسیمہ نہ آتا یاں

کس کس ادا سے ریختے میں نہ کہے ولے
سمجھا نہ کوئی مری زباں اس دیار میں

نہ دماغ ہے کہ کسو سے ہم کریں گفتگو غمِ یار میں
نہ فراغ ہے کہ فقیروں سے ملیں جا کے دلی دیار میں

جواہر تو کیا کیا دکھایا گیا
خریدار لیکن نہ پایا گیا
متاعِ ہنر پھیر لے کر چلو
بہت لکھنو میں رہے گھر چلو
لکھنو دلی سے آیا یاں بھی رہتا ہے اداس
میرؔ کو سرگشتگی نے بے دل و حیراں کیا

میرؔ نے طویل عمر پائی۔ صاحب "نوادرالکملہ" نے میرؔ کے دورِ آخر کے بارے میں لکھا ہے کہ بیٹی، بیٹے اور بیوی کی وفات کے سبب ان کے حواس و مزاج میں مکمل اختلال واقع ہو گیا تھا۔ محفلوں میں آنا جانا بند تھا۔ قولنج اور دوسری بیماریوں نے زور پکڑ لیا تھا۔ مدتوں اسی طرح چلتے رہے مگر آخر کار ۲۰ شعبان ۱۲۲۵ھ / ۱۴ ستمبر ۱۸۱۰ء کو شام کے وقت رخصت ہوئے اور لکھنو کے مشہور قبرستان اکھاڑہ بھیم میں سپرد خاک کر دیے گئے۔[۵۵]

اس میں شک نہیں کہ میرؔ زندگی کے نہایت بھرپور تجربہ کا شاعر تھا۔ ایک ایسا شاعر کہ جس نے اپنے عہد کے کرب ناک مناظر دیکھے۔ وہ ہمارے تاریخی اور تہذیبی حافظے کا شاہد تھا۔ اس نے تاریخ کو نہایت تیزی سے ٹوٹتے پھوٹتے اور بکھرتے ہوئے دیکھا۔ اس عذاب کو اس نے اپنی ہڈیوں پر سہا۔ وہ تہذیبی زوال اور آشوب کا مورخ بھی تھا اور نوحہ خواں بھی ـــــ اس کی کرامت یہ ہے کہ اس نے اپنے اندر کے تخلیقی انسان کو اس دور میں بھی مرنے نہیں دیا جب تاریخ نحیف و نزار ہو کے نزاع کے عالم میں سسک رہی تھی۔ میرؔ کا کمالِ فن یہ ہی ہے کہ تاریخ کے بے رحم عمل میں اس نے سو سو طرح سے عمر کو کاٹا اور درد و غم جمع کیے۔ ایک ایسا شخص ہی یہ شعر کہہ سکتا ہے:

مجھ کو شاعر نہ کہو میرؔ کہ صاحب میں نے
درد و غم کتنے کیے جمع تو دیوان ہوا

اس شعر میں میرؔ نے اپنے عہد کے شعرا کو محدود تجربات کا شاعر کہا ہے یعنی ان کی شاعری محض عشقیہ واردات کی شاعری سمجھی جاتی تھی۔ اس کے برعکس میرؔ اپنے آپ کو سماجی تجربے کا شاعر قرار دیتے ہیں۔ ان معنوں میں میرؔ اپنے زمانے کے پہلے شاعر کہے جا سکتے ہیں۔

شمس الرحمٰن فاروقی نے ان پہلوؤں کا تجزیہ کرتے ہوئے یہ لکھا ہے:

"ہماری تاریخ میں میرؔ کے علاوہ کوئی بڑا شاعر ایسا نہیں جس نے سرد و گرم اتنے دیکھے ہوں جو جنگوں میں شریک رہا ہو۔ جس نے بار بار ترکِ وطن کیا ہو۔ جس نے بادشاہوں اور فقیروں کی صحبتیں اٹھائی ہوں۔ جس نے عسرت اور تنگی کے وہ دن دیکھے ہوں کہ بقول خود جب اسے "کتے اور بلی کی طرح" زندگی بسر کرنی پڑی ہو۔ جس نے آرام کے دن بھی دیکھے ہوں جو صوفیوں میں صوفی، رندوں میں رند اور سپاہیوں میں سپاہی رہا ہو۔"[۵۶]

میرؔ اٹھارھویں صدی کے نصف آخر میں ہندوستان کے ان شعرا میں شمار ہوتا ہے جن کو اردو ادب کی شعری روایت میں اعتبار و اقتدار کا رتبہ حاصل ہے۔ سوداؔ اور میر دردؔ کے ساتھ ساتھ وہ اپنے دور کا عہد ساز شاعر تھا۔ ایہام گو شعرا کے زوال کے بعد اس نے اردو شاعری کو ایک منفرد تخلیقی تجربہ سے آشنا کیا۔ جذبے، احساس، تخیل، سوز و گداز اور ذات کے تجربے کی آنچ سے اس نے اردو غزل کا جو سانچہ تیار کیا، اسے بے پناہ مقبولیت حاصل ہوئی۔ میرؔ کی نفسی کیفیات سے غزل میں مشاہدے کی ایک وسیع دنیا وجود میں آئی اور خاص طور پر اس کے لسانی لب و لہجہ نے ایک ایسے شعری اسلوب کی بنیاد قائم کی جسے پورے ہندوستان میں عروج حاصل ہوا۔ اب ہم میرؔ کی تحسین شعری کرتے ہوئے سب سے پہلے اس کی شاعری کے استعاراتی نظام کا ذکر کریں گے۔

کسی شاعر کا استعاراتی نظام اس کے اندر کی دنیا کو سمجھنے کے لیے خاطر خواہ مواد فراہم کرتا ہے۔ کائنات کے منظرنامہ میں شاعر اپنی داخلی سوچوں اور تجربات کے اظہار کے لیے مظاہرِ فطرت کو استعارے کے طور پر استعمال کرتا ہے۔ اس کا داخلی نظام کرب، انتشار، سکون و مسرت، جذبات اور محسوسات کو مختلف استعاروں کی شکل میں ظاہر کرتا ہے۔ اس کی سوچ کے داخلی سانچے مستقل طور پر کچھ استعاروں کی شکل اختیار کر لیتے ہیں اور رفتہ رفتہ اس کا استعاراتی نظام استوار ہوتا چلا جاتا ہے اور یہ استعارے اس سے مخصوص اور منسوب ہونے لگتے ہیں۔ استعارے کا سفر در حقیقت انسان کی باطنی دنیا کا سفر ہے جہاں وہ لاشعور کی گہرائیوں سے تجربات کا نچوڑ نکال لاتا ہے اور یہ استعارے ہی کا عمل ہے جہاں انسان اپنے آپ کو دریافت کرتا ہے اور اس کی تخلیقی قوتیں استعارے کی صورت میں مجتمع ہو جاتی ہیں۔

میرؔ کا استعاراتی نظام اپنی توانائی اور معنی خیزی کے اعتبار سے توجہ طلب ہے۔ اس نظام کو دیکھ کر یہ سمجھا جا سکتا ہے کہ میرؔ جیسا شاعر کس طرح حیات اور کائنات کے ساتھ رابطہ کرتا ہے اور کس طرح سے اس کے استعارے اور تلازمے اس کی باطنی دنیا کے سرچشموں کا انکشاف کرتے ہیں۔ یہاں ہم اس نظام کے کچھ بنیادی استعاروں کی طرف اشارہ کرنا چاہتے ہیں۔ یہ وہ استعارے ہیں کہ جن کے ذریعے میرؔ کے لاشعور تک رسائی ممکن ہے اور ہم یہ بھی جان سکتے ہیں کہ میرؔ نے کس طرح سے اپنی ذات اور عہد کے تجربے کو ان استعاروں میں منتقل کیا ہے۔ کچھ استعارے اور تلازمے درج کیے جاتے ہیں:

مٹی، خاک، غبار
آگ، آتش، دھواں، راکھ
صحرا، دشت، جنگل
جنون، وحشت، دیوانگی
آب، آنسو، بارش
ہوا، باد، طوفان، آندھی
باغ، پھول، پیڑ، بوٹے، پتے

گھر، مکان، محل، کھنڈر

بدن، آنکھ، دل، جگر

معنی خیز بات یہ ہے کہ میر کے چار بنیادی استعارے آگ، پانی، ہوا اور مٹی ہیں اور یہ چہار عناصر ہیں کہ جو زندگی کی بنیاد تصور کیے جاتے رہے ہیں۔ ان چاروں استعاروں سے میر کا گہرا رابطہ ہے۔ ان ہی کے حوالے سے وہ زندگی کی معنی خیز وحدت سے مربوط ہوتے ہیں اور اپنے شعری ادراک کی تشکیل کرتے ہیں۔ ان استعاروں کو اور ان کے تلازموں کو بہ کثرت استعمال کرنے کا مطلب یہ ہے کہ وہ زندگی کو بے شمار شکلوں میں دیکھنے اور سمجھنے کی قدرت رکھتے ہیں۔ میر کے بیشتر استعارے کسی نہ کسی صورت میں حرکت سے وابستہ ہیں اور ان کے حرکی ہونے کا مطلب تخلیقی ہونا ہے۔ میر کے مرغوب ترین استعارے وہ ہیں جو حرکت ہی کے احساس سے وابستہ ہیں۔ چناں چہ مٹی، خاک، غبار، راکھ، دھواں، آگ، صحرا، دشت، آنسو، ہوا، طوفان، آندھی اور وحشت کے تصورات حرکت ہی سے متعلق ہیں۔ دراصل یہ میر کے اپنے اندر کی دنیا کی حرکت تھی جو ان استعاروں میں منتقل ہوتی رہتی تھی۔ ان کے ساتھ ساتھ وحشت، جنون اور دیوانگی ایسے استعارے ہیں جو میر کی بے پناہ تخلیقی توانائی کے مظہر ہیں۔ اس کی باطنی ذات، سکون سے زیادہ حرکت کی متمنی ہے۔ میر کی وحشت عام انسان کی وحشت نہیں ہے اور اس کا جنون کسی عام انسان کا جنون نہیں ہے۔ میر کی وحشت اور جنون اس کے اندر کی دنیا کے بے پناہ اضطراب اور اضطرار کا اظہار ہے اور یہ اپنے آپ کو جاننے پہچاننے کی سعی ہے۔ یہ اپنے آپ کی ہمہ وقت تلاش کا نام ہے۔ اپنے آپ کو بار بار پانے اور بار بار گم کرنے کا عمل ہے۔ عام شاعر میں اور میر میں یہ فرق ہے کہ عام شاعر اپنے آپ میں مطمئن ہو جاتا ہے۔ اس کی بصیرت کا چھوٹا سا تجربہ ہی اسے سرشار کر دیتا ہے لیکن میر جیسا شاعر تو ان حد دنیاؤں کا مسافر ہے جس کی بصیرت آگے ہی آگے نئی دنیاؤں کے سفر پر مائل رہتی ہے اور وہ کبھی بھی نہیں سوچتا کہ اس کی منزل آگئی ہے۔

میر کے ہاں "آگ" تجربے کے بے پایاں ہونے کا استعارہ ہے۔ باطنی ذات لاشعوری طور پر سرگرم عمل رہتی ہے۔ یہ خود کو دریافت کرتے رہنے کا سفرِ مسلسل ہے۔ میر کا یہ استعارہ بچپن سے اسے مسحور کرتا رہا ہے۔ اس نے باطنی آگ اپنے باپ علی متقی اور دیگر درویشوں میں دیکھی تھی۔ عمر کے آخری حصے تک تخلیقی توانائی کا یہ استعارہ ان کے ساتھ ساتھ چلتا رہا۔ یہ استعارہ جلنے، سلگنے اور بھڑکنے کے تلازمات کے ساتھ میر کی شاعری میں مسلسل نمودار ہوتا رہا ہے۔ "ہوا" "طوفان" اور "آندھی" جو میر کی زندگی کے ساتھی رہے ہیں، وہ بھی اسی غیر معمولی توانائی کے استعارے ہیں اور حرکت و حرارت کے لازوال تلازمات سے وابستہ ہیں:

دل کے تئیں آتش ہجراں سے بچایا نہ گیا
گھر جلا سامنے پر ہم سے بجھایا نہ گیا

آتش تیز جدائی میں یکایک اس بن
دل جلا یوں کہ تنک جی بھی جلایا نہ گیا

آگ سی اک دل میں سلگے ہے کبھو بھڑکی تو میؔر
دے گی میری ہڈیوں کا ڈھیر جوں ایندھن جلا

پیدا ہے کہ پنہاں تھی آتش نفسی میری
میں ضبط نہ کرتا تو سب شہر یہ جل جاتا

استخواں کانپ کانپ جلتے ہیں
عشق نے آگ یہ لگائی ہے
جو آنسو پی گیا میں آخر کو میؔر ان نے
چھاتی جلا جگر میں اک آگ جا لگائی

میؔر کی شاعری میں اضطراب، بے قراری اور بے چینی کی جو مسلسل کیفیت ملتی ہے، یہ ان کی سائیکی کا وہ حصہ ہے جس کا سبب ان کا مضطرب ماضی ہے جس میں صدمات اور مصائب کا نہ ختم ہونے والا سلسلہ ملتا ہے۔ ''غبار'' بیشتر شکلوں میں مردہ کی خاک کے تلازمات سے مرتب ہوتا ہے مگر دلچسپ بات یہ ہے کہ خاک ہو جانے کے بعد بھی اضطراب میں کوئی کمی نہیں آتی۔ میؔر کی سائیکی میں پائی جانے والی بے قراری اور بے چینی کی یہ انتہائی صورت ہے۔ ''غبار'' کا تحرک اس کی تخلیقی قوت کا غماز ہے۔ لحہ بہ لحہ اڑتے رہنے کا مطلب نامعلوم کی تلاش کا سفر ہے۔ میؔر کی شاعری میں پائے جانے والے بیشتر استعارے کسی نہ کسی شکل میں حرکت و حرارت کے تلازمات ہی سے وابستہ ہیں۔ ''غبار'' بھی اسی نوعیت کا استعارہ ہے جو ان کے ہاں سکون سے زیادہ حرکت کی طرف مائل نظر آتا ہے:

نہ دیکھا میؔر آوارہ کو لیکن
غبار اک ناتواں سا کو بہ کو تھا

دور بیٹھا غبار میؔر ان سے
عشق بن یہ ادب نہیں آتا

ہے بگولا غبار کس کا میؔر
کہ جو ہو بے قرار اٹھتا ہے

ترے کوچے کے شوقِ طوف میں جیسے بگولہ تھا
بیابان میں غبارِ میرؔ کی ہم نے زیارت کی

میرؔ کی شاعری میں بے بسی، پژمردگی، ضعف اور انفعالیت کے بہت سے اشعار مل جائیں گے۔ یہ اشعار زندگی کے پُراضطراب ایام میں حاصل ہونے والی شکستگی اور افتادگی کا احساس دلاتے ہیں مگر اس کی طرف اشارہ کرنا ضروری ہے کہ یہ میر کے بہت سے رنگوں میں سے ایک رنگ ہے۔ وہ ایک ایسا شاعر ہے جس نے زندگی کا تجربہ بے شمار رنگوں میں کیا ہے۔ اسی لیے میرؔ کے ہاں پژمردگی کے ایسے اشعار ملتے ہیں:

سرہانے میرؔ کے آہستہ بولو
ابھی ٹک روتے روتے سو گیا ہے

پژمردہ اس قدر ہیں کہ شبہ ہم کو ہے اے میرؔ
تن میں ہمارے جان کبھی تھی بھی یا نہیں

شام ہی سے بجھا سا رہتا ہے
دل ہوا ہے چراغ مفلس کا

پژمردگی اور انفعالیت میرؔ کا مستقل رنگ نہیں ہے۔ البتہ اس کی طویل زندگی کے لمبے سفر کی داستان کا ایک باب ہے جہاں وہ اضمحلال کی حالت میں پڑا ہوا ملتا ہے۔ زندگی کی اس انفعالیت کے احساس کو اس کی شاعری میں پائے جانے والے شور اور ہنگامے نے بڑی حد تک دبانے کی کوشش کی ہے۔

میرؔ کی شاعری میں پایا جانے والا یہ شور اور ہنگامہ اس کے شعری رویوں کی توانائی، اس کی ذات کی گرمی، داخلی ہیجات کی تیزی، ہیجانات کے بہاؤ اور بے شمار داخلی و خارجی تصادمات کا نتیجہ ہے۔ یوں لگتا ہے کہ اسے سکوت سے رغبت نہیں ہے۔ اس کی ذات ہنگامہ خیزی اور شور وشر کی کیفیات سے مطمئن ہوتی ہے۔ اس کے اندر کا انسان تیزی، حرکت و حرارت، جنوں، وحشت اور ہنگامہ ہی میں اپنی داخلی کیفیات کی تیزی کو سکون بخشتا ہے۔ سکوت اس کے لیے موت ہے۔ وہ ہمہ وقت کسی نہ کسی صورت میں شور اور ہنگامہ کا طلب گار نظر آتا ہے۔ میرؔ کی غزل میں شور، زندگی، زندگی کے وجود، زندگی کے فروغ اور زندگی کے تخلیقی رویوں کا استعارہ ہے۔ یہ استعارہ میرؔ کو ہمیشہ زندگی کے قریب رکھتا ہے۔ اسے حرکت سے آشنا کر کے پُر معنی بناتا ہے:

پھوٹا کیے پیالے لنڈھتا پھرا قرابہ
مستی سے میری یاں تھا اک شور اور شرابا

ہنگامے سے جہاں میں ہم نے جنوں کیا ہے
ہم جس طرف سے نکلے تھا ازدحام نکلا

شور بازار سے نہیں اٹھتا
رات کو میرؔ گھر گئے شائد

اگرچہ گوشہ گزیں ہوں میں شاعروں میں میرؔ
پہ میرے شور نے روئے زمیں تمام لیا

میرؔ کی شاعری میں ایک مسلسل شور اور اضطراب کی کیفیت ملتی ہے۔ میرؔ کی تخلیقی شخصیت کی حرکت و حرارت ہمہ وقت ایک جہانِ نو کی تخلیق میں مصروف نظر آتی ہے۔ اس جہان کی رونق اور آبادی شور اور حرکت کے استعاروں میں مضمر ہے۔ یہ خود کو دریافت کرنے کا عمل بھی ہے اور اندر اترنے کی منزل بھی...... اور خود آگاہی کا نہ ختم ہونے والا سفر بھی۔ یہ شعورِ ذات اور شعورِ جہاں کا سفر ہے جس میں خود فراموشی کے عالم بھی ہیں اور شور و ہنگامے کی وہ دنیائیں بھی جہاں میرؔ کا تخلیقی اضطراب اسے بے چین اور ہنگامہ آرا رکھتا ہے:

نہ وے زنجیر کے غل ہیں نہ وے جرگے غزالوں کے
مرے دیوانہ پن تک ہی رہا معمور ویرانہ

دم قدم سے تھی ہمارے ہی جنوں کی رونق
اب بھی کوچوں میں کہیں شور و فغاں سنتے ہو

جب جنوں سے ہمیں توسل تھا
اپنی زنجیرِ پا ہی کا غل تھا

بہت ہمسائے اس گلشن کے زنجیری رہا ہوں میں
کبھو تم نے بھی میرا شور نالوں کا سنا ہوگا

مرا شور سن کے جو لوگوں نے کیا پوچھنا تو کہے ہے کیا
جسے میرؔ کہتے ہو صاحبو، یہ وہی تو خانہ خراب ہے

نہ جانو میرؔ کو ایسا ہی چپکا
نمونہ ہے یہ آشوب و بلا کا
کرو دن ہی سے رخصت ورنہ شب کو
نہ سونے دے گا شور اس بے نوا کا

مجھ دیوانے کی مت ہلا زنجیر
کہیں ایسا نہ ہو کہ پھر غل ہو

آوارہ اسے پھرتے پھر برسوں گزرتے ہیں
تم جس کسو کو اپنے ٹک پاس بٹھاتے ہو

عجب دن میرؔ تھے دیوانگی میں دشت گردی سے
سر اوپر سایہ گستر ہوتے تھے کیکر جہاں میں تھا

آگے ہمارے عہد سے وحشت کو جا نہ تھی
دیوانگی کسو کی بھی زنجیرِ پا نہ تھی

کچھ موج ہوا پیچاں اے میرؔ نظر آئی
شاید کہ بہار آئی، زنجیر نظر آئی

میرؔ کی غزل میں شور و غل کے استعاروں اور تلازموں کے منظر نامہ میں وحشت، جنون اور دیوانگی کی تمثالیں بھی موجود ہیں جو میرؔ کی شاعری کو مزید ہنگامہ آرا بناتی ہیں۔ میر کی وحشت غزل کی روایتی دیومالا کی دین نہیں ہے۔ یہ اس کے اپنے ذاتی تجربہ کا نتیجہ بھی ہے۔ چاندنی رات میں ایک نہایت حسین چہرے کو ہر شب دیکھنے اور ہم کلام ہونے کی جس واردات کا میرؔ نے خانِ آرزو کے گھر میں مشاہدہ کیا تھا، وہ واردات اسے کئی ماہ کے لیے موضوعی دنیا کے ایک آشوب میں مبتلا کر گئی تھی۔ ایام جوانی میں اس کی آشفتہ سری اور وحشت کے چرچے دلی کے بازاروں میں ہوتے تھے۔ میر کی اس وحشت کے عقب میں اس کی شخصیت ہی نہیں اس کے عہد کا دردناک سیاسی عذاب بھی موجود تھا اور تہذیبی و معاشی زوال کی بدترین حالتیں بھی کار فرما تھیں۔ میرؔ کی وحشت اور جنون کو اس پس منظر میں سمجھا جائے تو یہ اپنی ذات کی ناتمامی، شکست، تہذیبی انفعال اور اقدار کے پارہ پارہ ہونے کا نتیجہ ہے۔ میر ایک ایسے ماحول میں زندہ تھا جہاں زندگی کی شکستوں کی کوئی حد ہی نہ تھی۔ فرد کو نئی سے نئی ہزیمت کا سامنا کرنا پڑتا

تھا۔ وہ ہر روز ٹوٹتا پھوٹتا اور بکھرتا تھا۔ انسانی اعصاب کے لیے ہزیمت اور شکست برداشت کرنے کی بھی کوئی حد ہو سکتی ہے لیکن جب معاشرتی شکست وزوال کا سلسلہ ہی ختم نہ ہوتا ہو تو اعصاب کی شکست وریخت کا عمل شروع ہو جاتا ہے۔ اٹھارھویں صدی کا شکست خوردہ ماحول انسانی ذات کو بدل کرنے کے بدترین حالات کا سامنا کر رہا تھا۔ ایسی صورت میں انسان کی شکست زدہ سائیکی جنون و وحشت کی شکلوں میں ڈھل سکتی ہے۔ میرؔ کی غزل میں دیوانگی اور آشفتہ سری کی جو شکلیں بنتی ہیں، ان کو اس حوالہ سے بہتر طور پر سمجھا جا سکتا ہے:

دیوانگی کی ہے وہی زور آوری ہنوز
ہر دم نئی ہے مری گریباں دری ہنوز

دست و جنوں نے اب کے کپڑوں کی دھجیاں کیں
داماں و جیب میرے ہیں تار تار دونوں

زنداں میں بھی شورش نہ گئی اپنے جنوں کی
اب سنگ مداوا ہے اس آشفتہ سری کا

کہیں ہیں میرؔ کو مارا گیا شب اس کے کوچے میں
کہیں وحشت میں شاید بیٹھے بیٹھے اٹھ گیا ہوگا

وحشی مزاج از بس مانوسِ بادیہ ہیں
ان کے جنوں میں جنگل اپنا ہوا ہے گھر سا

جنوں میں ساتھ تھا کل لڑکوں کا لشکر جہاں میں تھا
چلے آتے تھے چاروں اور سے پتھر جہاں میں تھا

شیون میں شب کے ٹوٹی زنجیر میرؔ صاحب
اب کیا مرے جنوں کی تدبیر میرؔ صاحب

میرؔ کی زندگی ہی میں اسے ''آہ و فغاں'' کا شاعر بنا دیا گیا تھا۔ ''آبِ حیات'' کی اشاعت (۱۸۸۰ء) کے بعد اس تصور کو مزید تقویت ملی۔ آنے والے ادوار میں اسے غم و الم کا شاعر بنا دیا گیا اور ہمارے اپنے اس دور میں بھی

اسے غم ہی کا شاعر قرار دیا جاتا ہے۔ کیا میر واقعتاً غم کا شاعر ہے؟ یا غم اس کی شاعری کا ایک موضوع ہے۔

میر کے کلام کو محض حزن و یاس یا "آہ" تک محدود نہیں سمجھنا چاہیے۔ میر کی شاعری کو گہری نظر سے دیکھیں تو اس میں صرف ایک مضمحل اور افسردہ شخص ہی نظر نہیں آتا بلکہ برداشت، توانائی اور بلند حوصلگی کی حامل ایک شخصیت بھی نظر آتی ہے، لہٰذا میر کی شعری شخصیت اکہری اور سطحی نہیں۔ اس میں متعدد جہات دیکھی جا سکتی ہیں اور ان جہات سے میر کی شعری شخصیت کا ایک متوازی تصور تیار کیا جا سکتا ہے۔

میر کو صرف "آہ" کہہ دینا کا مطلب یہ ہوگا کہ ہم اسے محدودیت کے ایک حصار میں بند کرنے پر مائل ہیں۔ جب کہ حقیقت اس کے برعکس ہے اور اس حقیقت کو دریافت کرنے ہی سے میر کے اصل رنگ و روپ اور معنی کی دنیا میں ہم داخل ہو سکتے ہیں۔ جیسا کہ شمس الرحمان فاروقی کا کہنا ہے:

> "میر پر یاس پرستی یا سراسر محزونی اور دل شکستگی کا حکم لگانے والے میر کے ساتھ انصاف نہیں کرتے بلکہ ان کی شخصیت اور کلام کی عظمت کو محدود کر دیتے ہیں۔"[۵۷]

مسئلہ یہ ہے کہ ہمیں میر کے غم اور حزن و یاس کی نوعیت کو صحیح طور پر سمجھنے کی کوشش کرنی چاہیے۔ ہمیں اس بات کو نہیں بھولنا چاہیے کہ غم میر کی شاعری میں ایک بڑی تخلیقی قوت کے طور پر نمودار ہوتا ہے۔ ان کی توانائی، بصیرت اور باطنی قوت کا سرچشمہ ان کا یہ غم ہے۔ میر نے غم کو اپنے عہد کے وجود اور خود اپنے وجود کی ہڈیوں میں اترتے ہوئے اس طرح دیکھا تھا جیسے چاقو کا زخم ہڈی تک اتر جاتا ہے۔ میر نے یہ تجربہ بچپن سے لے کر زندگی کے آخری سانس تک کیا تھا، لہٰذا اس تجربہ کے حوالے ہی سے اس نے زندگی کو دیکھا۔ در حقیقت غم کے اظہار کا مطلب صرف میر کی ذات کا غم نہیں، یہ اس کے عہد کا بھی غم ہے۔ اصل میں تو ان کی ذات اور ان کا عہد دونوں غم زدہ تھے۔ میر اور غم چولی دامن کی طرح ساتھ ساتھ رہے:

دل کی ویرانی کا کیا مذکور ہے
یہ نگر سو مرتبہ لوٹا گیا

کیا قصر دل کی تم سے ویرانی نقل کریے
ہو ہو گئے ہیں ٹیلے سارے مکان ڈھ کر

اک قطرہ خون ہو کے پلک سے ٹپک پڑا
قصہ یہ کچھ ہوا دلِ غفران پناہ کا

دلِ بے تاب آفت ہے بلا ہے
جگر سب کھا گیا اب کیا رہا ہے

برسوں عذاب دیکھے، قرنوں تعب اٹھائے
یہ دل حزیں ہوا ہے کیا کیا جفائیں سہہ کر

جان گھبراتی ہے اندوہ سے تن میں کیا کیا
تنگ احوال ہے اس یوسف زندانی کا

اس بات کو پیش نظر رکھنا چاہیے کہ اگر غم کو میؔر کی شاعری سے جدا کر دیں تو اس میں باقی کیا رہ جائے گا۔ میؔر کی تخلیقی قوت کا راز اظہارِ غم میں ہے۔ اس کے بغیر وہ نحیف و نزار دکھائی دے گا۔ اس لیے یہ غم ہی ہے جو میؔر کی شاعری کو پر معنی بناتا ہے۔

میؔر کو اچھی طرح معلوم تھا کہ یہ غم نہ ختم ہونے والا ہے، لہٰذا میؔر نے غم کو سلیقۂ زیست سمجھ لیا تھا اور وہ اس سلیقہ زیست کے ساتھ سلیقہ سے نبھانے کا فن خوب جانتے تھے۔

مرے سلیقے سے مری نبھی محبت میں
تمام عمر میں ناکامیوں سے کام لیا

میؔر کی شاعری میں ناکامی اور نامرادی کو سلیقہ قرار دینے کا تصور اس کی انفرادی زندگی کے تصادمات اور صدمات سے بھی ہے اور اس کے عہد کے شدائد سے بھی...... وہ اس عہد کے انسان کے زوال کو روکنے کی طاقت نہ رکھتے تھے اور نتیجتاً راضی بہ رضا رہنے کا فلسفہ اپنا چکے تھے۔ ان کی مجبوریوں نے انہیں ناکامی اور شکست سے مفاہمت کرنا سکھا دیا تھا۔ میؔر کے تصورات پر کسی حد تک اس نفسیاتی ماحول کا سایہ ضرور نظر آتا ہے مگر میؔر اپنے انفرادی رویے میں شکست و ناکامی یا نامرادی کو اسلوب زیست قرار دیتا ہے۔ تہذیبی اور رسمی عشق میں میؔر کی مسرت احساس فتح سے زیادہ احساسِ شکست میں نظر آتی ہے۔ میؔر نے اسی احساسِ شکست کو اپنا سلیقہ قرار دے دیا تھا:

نامرادی کی رسم میؔر سے ہے
طور یہ اس جوان سے نکلا

تمنائے دل کے لیے جان دی
سلیقہ ہمارا تو مشہور ہے

عہدِ میؔر کے آشوب کی تصویر کو دیکھیے تو اس میں آہ و فغاں، آگ و آتش یا گرد و غبار اٹھ رہا ہے:

جن بلاؤں کو میر سنتے تھے
ان کو اس روزگار میں دیکھا

ان ساری بلاؤں کے تصادم سے میر کی شعری شخصیت پختہ ہوتی ہے اور اس سے ایک ایسا شخص بر آمد ہوتا ہے جو جگرداری اور حوصلے سے ابتلاؤں کا سامنا کرتا ہے۔ زندگی کی شکستوں سے وہ دل برداشتہ بھی ہوتا ہے مگر ان کو زندگی کے کھیل کا ایک حصہ سمجھتا ہے اور یہی وہ نقطہ ہے جو میر کی شعری شخصیت میں ایک داخلی استحکام، برداشت اور صبر آزمائی پیدا کرتا ہے۔ جب میر شکست کو زندگی کی تجربہ گاہ کا حصہ قرار دے دیتا ہے تو اس شکست کی ہزیمتوں سے لطف اندوز ہونے کی صلاحیت پیدا کر لیتا ہے اور یہ کردار کسی بڑے انسان اور کسی بڑے شعری نابغہ ہی کی شخصیت میں نظر آسکتا ہے۔

میر اپنے عہد کا سب سے بڑا نوحہ خواں ہے۔ وہ بہ یک وقت اپنے عہد اور اپنی ذات کا نوحہ خواں ہے۔ اس کی ذات کے نوحے محض ذاتی مصائب کا نتیجہ نہیں ہیں۔ ان میں بھی اس کے عہد کے آشوب کا گہرا عکس ہے اور یوں میر کا ذاتی آشوب اور اس کے عہد کا آشوب مل کر اس دور کی تہذیبی تاریخ کا ایک بڑا نوحہ بن جاتا ہے۔ شمالی ہند میں تہذیبی، سیاسی اور معاشی زوال سے پیدا ہونے والے المیے کے نقوش پہلے پہل میر کی شاعری ہی میں تواتر کے ساتھ ملتے ہیں۔ حاتم، ناجی اور سودا کے شہر آشوب تو مل جاتے ہیں مگر یہ نظمیں ان کی شاعری کے مجموعی تاثر سے مربوط نہیں ہوتی ہیں۔ ان شعرا کی شاعری کے تاروپود میں شہر آشوب کے طرزِ احساس کی بنت نہیں ملتی ہے۔ جب کہ میر کی شاعری کی مجموعی فضا میں معاشرتی آشوب اور المیہ کی گونج برابر سنائی دیتی ہے:

پھر نوحہ گری کہاں جہاں میں
ماتم زدہ میر اگر نہ ہو گا

میر اس دور کا واحد شاعر ہے کہ جس کی شاعری اپنے عہد کی عصری حساسیت کا ادراک وسیع پیمانے پر پیش کرتی ہے۔ اس کا مطلب یہ نہیں کہ میر اپنے عہد کی عصری حساسیت تک محدود ہو کر رہ گیا ہے۔ حقیقت یہ ہے کہ میر نے اپنے دور کی حساسیت کو لازماں کر دیا ہے۔ یہ اپنے عہد کے سماجی آشوب کی تصویر بھی ہے اور اس عہد سے آگے بڑھتی ہوئی ایک حقیقت بھی ہے۔ وہ اپنے زمانے میں موجود بھی ہے اور لازماں بھی۔ میر کے تخلیقی تجربے کی سطح نے اسے زماں کی حدود سے آزاد کر دیا ہے۔ غزل کی خوبی یہ ہے کہ یہ تجربے کو تخصیص دینے کی جگہ عمومیت کا رنگ دیتی ہے۔ یہ تجربہ عمومی رنگ میں ڈھل کر لازماں ہو جاتا ہے اور علامتی حیثیت بھی اختیار کر لیتا ہے۔ میر کا عہد اپنی عصری حساسیت کے باعث والہانہ طور پر میر سے متاثر ہوتا رہا۔ میر کے بعد بھی یہ کیفیت طاری رہی۔ میر اپنے عہد میں تو زندہ تھا ہی، وہ اپنے بعد بھی زندہ رہا اور اس سے آگے بڑھ کر وہ آج ہمارے عہد میں بھی اسی طرح سے زندہ ہے۔ اس کی شاعری کا وجود ماضی، حال اور مستقبل میں پھیلا ہوا ہے۔ ان تینوں زمانوں میں وہی شاعر زندہ

رہ سکتا ہے جو آفاقی قدروں کا ترجمان ہو۔ ایسے شاعر کا وجود اپنے عہد سے بلند ہو کر مستقبل کی طرف پھیلنے لگتا ہے۔ اس لحاظ سے اس کی شاعری لازماں بھی ہو جاتی ہے اور لازوال بھی...... شاعری زمانی فاصلوں سے ماورا نظر آتی ہے۔

میرؔ کی غزلوں کو پڑھ کر ہم اس کے شعری تجربات سے قربت محسوس کرتے ہیں۔ ہمیں فوراً معلوم ہو جاتا ہے کہ میرؔ نے جن تجربات کا اظہار کیا ہے، ان سے ہم مانوس رہے ہیں۔ وہ ان باتوں کا اظہار کرتا ہے کہ جن کا مظاہرہ ہم شب و روز کرتے رہتے ہیں۔ وہ زندگی کے عمومی رویوں، عمومی جذبات اور خواہشات کا ترجمان بن جاتا ہے۔ عام آدمی کے ہاتھ سے جو تجربے پھسل پھسل جاتے ہیں، میرؔ ان کو لفظوں اور جذبوں کے ذریعے قید کر لیتا ہے۔ وہ اپنے ذاتی طرزِ احساس سے شعری تجربے کو نئے ادراک اور نئے حسن کے ساتھ پیش کرتا ہے اور ہم جب اسے پڑھتے ہیں تو یہ محسوس ہوتا ہے کہ میرؔ نے ہمارے تجربے کو عام سطح سے بلند کر کے تخلیقی تجربہ بنا دیا ہے۔ ہر اچھا شاعر زندگی میں محسوسات اور جذبات کو ایک ایسی تخلیقی سطح پر لے جانے میں کام یاب ہو جاتا ہے جہاں یوں لگتا ہے کہ جیسے شاعر نے اپنے جمالیاتی شعور سے تجربے میں ایک نیا رنگ اور پیکر تلاش کر لیا ہے۔ اگرچہ ہم پہلے سے اس تجربے کی عام سطح کا تو شعور رکھتے ہیں اور بار بار اسے دیکھ بھی چکے ہوتے ہیں۔ یہی وہ مقام ہے جہاں میرؔ جیسے زرخیز تخلیقی شاعر کی آنکھ کھلتی ہے اور وہ محسوسات کی ایک نئی دنیا دریافت کرنے میں کام یاب ہو جاتا ہے۔ وہ لفظوں کی تمثال گری سے شعری پیکر میں ایک زندہ کیفیت اور احساس کی رو دوڑا دیتا ہے۔ اس قسم کی مثال کے لیے فوراً یہ شعر یاد آ رہا ہے:

میرؔ ان نیم باز آنکھوں میں
ساری مستی شراب کی سی ہے

شعر پڑھ کر ہم سوچنے لگتے ہیں کہ ایسی کیفیات سے تو ہم مانوس تھے۔ البتہ ہم لفظوں کی مرصع سازی نہ کر سکے تھے۔ میرؔ کی شاعری کا بیشتر حصہ ایسا ہے جو ہماری زندگی کی مانوس کیفیات اور تجربات کی عکاسی کرتا ہے۔ جب میرؔ یہ کہتا ہے:

یاد اس کی اتنی خوب نہیں میرؔ باز آ
نادان پھر وہ جی سے بھلایا نہ جائے گا

تو ہمیں یہ محسوس ہوتا ہے کہ اس نے ہماری زندگی کے عام سے تجربے میں تخلیقی طور پر توسیع کر دی ہے۔ تجربہ تو پرانا ہی ہے مگر اس کے شعری ادراک نے اسے ایک نئی شکل دے دی ہے اور یہ شعری تجربہ ہمیں اپنے گزشتہ تجربے سے زیادہ لطیف اور پر معنی لگنے لگا ہے۔ میرؔ کا کمالِ فن زندگی کے عمومی تجربوں کو پر معنی بنا دینا ہے اور وہ اس فن کا زبردست ماہر ہے۔

میرؔ کی شاعری کا ایک پہلو اور بالخصوص توجہ کا مستحق ہے۔ اس پہلو کا تعلق روزمرہ زندگی کی سماجیات سے ہے۔ سماجیات سے ہماری مراد یہ ہے کہ روزمرہ زندگی میں میرؔ کس طرح سے اپنے سماجی معمولات اور رسومات کو انجام دیتا تھا۔ سماج کے ایک فرد کی حیثیت سے وہ کس طرح سے اپنے اردگرد کی دنیا کا تجربہ کرتا اور اس تجربے کی

روشنی میں کس انداز سے اپنے رد عمل کا اظہار کرتا تھا۔ میر کے شعری اظہار کی صورت میں نہ صرف اس کی انفرادی زندگی کا اسلوب بلکہ سماج کی عمومی زندگی اور عمومی تجربے کا ایک ایسا اظہار ممکن ہوتا تھا کہ جو اس دور کے سماجی معمولات کا استعارہ بن جاتا تھا۔ مثلاً میر کا ایک شعر آثر لکھنوی نے درج کرتے ہوئے یہ لکھا تھا کہ پورا "مرقع چغتائی" ایک طرف اور یہ مطلع ایک طرف، پھر بھی پلہ ادھر ہی جھکے گا۔ شعر یہ تھا:[۵۸]

دیکھ لیتا ہے وہ پہلے چار سو اچھی طرح
چپکے سے پھر پوچھتا ہے "میر تو اچھی طرح "

یہ شعر میر کے عہد کے سماجی معمولات کا ایک بہت اچھا نمونہ ہے۔ میر کا سماج عشق میں احتیاط، ضبط اور راز کا متقاضی تھا جہاں محبوب اپنی عزت و آبرو کے خیال سے پوری طرح تسلی کرنے کے بعد ہی موقع پا کر عاشق سے ہم کلام ہونے کی ہمت کر سکتا تھا۔ محبوب کا چپکے چپکے آنا، پھر چاروں طرف نگاہ دوڑا کر یہ دیکھنا کہ کوئی دیکھتا تو نہیں ہے اور بالآخر ارد گرد کسی کو بھی موجود نہ پا کر پوچھنا "میر تو اچھی طرح ہے"— اچھی طرح پوچھنے ہی میں محبوب کے دلی جذبات کا اظہار ہو جاتا ہے:

پاس ناموسِ عشق تھا ورنہ
کتنے آنسو پلک تک آئے تھے

میر کی سماجیات میں اس کے عہد کی درویشی و فقیری کی روایات کا ذکر خصوصی طور پر قابل ذکر ہے۔ درویش کا کام تو اپنی ذات میں مگن رہنا تھا۔ دنیا اور دنیا والوں سے دور کا تعلق خاطر رکھنا اور کوئی کہے تو دعائے خیر کر دینا، بھلا کرنا اور بھلے کی توقع رکھنا لیکن اگر کوئی دشنام بھی دے دے تو برا نہ ماننا۔ اس کے لیے بھی بھلائی کی دعا کر دینا کہ درویش فقیر کی شخصیت تو سراپا کرم اور سراپا رحمت سمجھی جاتی تھی لیکن اگر وہ دنیا داروں کی سطح پر اتر کے برا کہنے والوں کا مقابلہ شروع کرتا تو اس کی درویشی و فقیری پر دھبہ لگ جاتا تھا۔ یہی میر کے دور کی فقیری اور درویشی کی اخلاقیات تھی۔ درویشی اور فقیری ایک طرف تو تہذیبی روایت کا حصہ تھی اور دوسری طرف میر کی اپنی شخصیت کی اٹھان بھی فطری طور پر اس مسلک سے ہوئی تھی۔ اس لیے درویشوں والی بھلائی اور دعا میر کی سماجیات میں نمودار ہوتی ہے اور اس کے درویشانہ شخصی رویہ کا استعارہ بن جاتی ہے:

معیشت ہم فقیروں کی سی اخوانِ زماں سے کر
کوئی گالی بھی دے تو کہہ بھلا بھائی بھلا ہوگا

فقیرانہ آئے صدا کر چلے
میاں خوش رہو ہم دعا کر چلے

میرؔ کی شاعری میں فکر و خیال اور تخیل کی بلندیوں کا وہ سلسلہ تو نہیں ملتا کہ جس کی روایت غالبؔ سے شروع ہوتی ہے۔ غالب کے پرِ مرغِ تخیل کی "رسائی" کا سلسلہ تو ان احد تھا۔ اس کا تخیل نامعلوم اور بعید ترین دنیاؤں کا تجربہ کرنے کی بے پناہ صلاحیت رکھتا تھا اور قاری اس تجربہ کو دیکھ کر واقعی طور پر مرعوب ہو کر متحیر ہو جاتا ہے یا اس سے محظوظ ہونے لگتا ہے مگر غالبؔ کے تخیل کے ساتھ اپنا ذہنی رابطہ ذرا مشکل ہی سے جوڑ سکتا ہے۔ اس لیے غالبؔ اور اس کے قاری کے درمیان بیشتر مقامات پر ذہنی، جذباتی اور فکری اشتراک کی بنیاد نہیں بن پاتی اور مانوسیت کا رابطہ بھی قائم نہیں ہو پاتا۔

اس کے مقابلے میں میرؔ کا مسئلہ کافی مختلف ہے۔ اس کے قاری کو نہ الجھنے کی ضرورت پڑتی ہے اور نہ وہ کسی حیرت کا شکار ہوتا ہے اور نہ ہی اسے "مرغِ تخیل" کے ساتھ پرواز کرنے کی ضرورت ہے۔ میرؔ اور اس کے قاری کے درمیان معنی کی سطح پر حاصل ہونے والا پہلا تجربہ مانوسیت کا ہے۔ میرؔ کے ساتھ سفر کرنے میں مغائرت کی سطح نہیں بنتی بلکہ تجرباتی اشتراک پہلی ہی منزل میں اپنی گرفت میں لے لیتا ہے۔ میرؔ کی لسانی اور معنوی مانوسیت اور تجربے کا اشتراک اسے ایک بڑا شاعر بنا دیتا ہے مگر تجربے کا یہ اشتراک تو چھوٹے بڑے بہت سے شعرا میں بھی مل جاتا ہے۔ میرؔ کا کمال فن یہ تھا کہ وہ زندگی کے عام اور چھوٹے چھوٹے تجربات کو اپنی تخلیقی صلاحیت کے سبب ایک بڑے تجربے میں آسانی سے ڈھال سکتا تھا اور اسی لیے اس کے فن میں مانوسیت کی ایک ایسی لہر ملتی ہے جو فوری طور پر قاری کو لپیٹ میں لے لیتی ہے۔ محمد حسنؔ عسکری میرؔ کے اس رنگ کے بارے میں خاص طور پر ذکر کرتے ہوئے لکھتے ہیں:

> "میرؔ کے اندر ایک ایسی زبردست صلاحیت تھی جو کسی دوسرے اردو شاعر میں آدھی تہائی بھی نہیں تھی۔ میرؔ کے دماغ میں اتنی طاقت تھی کہ صرف عشق کے تجربات یا جذباتی تجربات نہیں صرف "شاعرانہ" تجربات بھی نہیں بلکہ زندگی کے بہت سے چھوٹے بڑے اور مختلف نوعیت رکھنے والے تجربات پر ایک ساتھ غور کر سکے اور ان سب کو ملا کر ایک عظیم تر تجربے کی شکل دے سکے۔ روزانہ زندگی کی وہ حقیقتیں جو عام شاعروں کے یہاں شاعرانہ تجربات کو ختم کر دیتی ہیں اور اسی لیے عام شاعر ان سے بچ کر شاعری کرتے ہیں یا پھر انہیں قبول کر لیتے ہیں تو ان میں لطیف تر تجربات کی صلاحیت نہیں رہتی۔ میرؔ ان حقیقتوں سے کترانا تو الگ رہا، خود آگے بڑھ کر ان کا مقابلہ کرتے ہیں۔ ان کی شاعری ان غیر شاعرانہ تجربات سے الگ رہ کر پیدا نہیں ہوتی بلکہ یہ تجربات اس کا لازمی جز ہیں اور انھی سے میرؔ کی شاعری کو قوت، عظمت اور ہمہ گیری حاصل ہوتی ہے۔"[۵۹]

میرؔ کے اظہار کا فطری لہجہ شعری اسالیب میں لسانی انس کی نادر کشش پیدا کرتا ہے۔ میرؔ نے مقامی بولی کے فطری حسن سے جو اسلوب تخلیق کیا، اس سے اردو غزل میں ایک نئی روایت شروع ہوئی۔ ایہام گو شعرا کے ہاں شعری اسالیب زبان کے فطری حسن اور بیان کے رس سے بالعموم محروم رہے۔ اسی لیے ان کے لسانی اسالیب بہت

کم متاثر کر سکتے ہیں لیکن میرؔ کی تخلیقی صلاحیتوں کی بہ دولت اردو غزل ایک ایسا لب و لہجہ دریافت کر لیتی ہے کہ جس کا لسانی خمیر معاشرتی تجربے کے مانوس رویوں سے اٹھا ہے۔ یہ ہی وجہ ہے کہ میرؔ کی شاعری لسانی حسن کا ایک نادر تجربہ رکھتی ہے۔ اس میں شعری عمل، زبان اور تہذیب کے امتزاج سے غزل کے لہجے کا وہ نمونہ پیدا ہوتا ہے جس کے عقب میں شمالی ہند کا طویل تہذیبی اور لسانی عمل دیکھا جا سکتا ہے۔ غزل کا یہ وہ لہجہ ہے کہ جس کے بارے میں فراقؔ صاحب بے اختیار یہ کہہ اٹھے تھے کہ یہ لہجہ جادو کا اثر رکھتا ہے۔ یہ اسی فطری لب و لہجہ کا نتیجہ تھا کہ شمالی ہند میں ولیؔ کے بعد پہلی بار دلی کی گلیوں میں میرؔ کے ریختے پڑھے جا رہے تھے۔ ان ریختوں کی بڑی خوبی یہ تھی کہ زبان و بیان کے اعتبار سے خواص و عوام میں یکساں طور پر پسند تھے:

باتیں ہماری یاد رہیں پھر باتیں ایسی نہ سنیے گا
پڑھتے کسو کو سنیے گا تو دیر تلک سر دھنیے گا

دل کی تسلی جب کہ ہو گی گفت و شنود سے لوگوں کی
آگ پھنکے گی غم کی بدن میں اس میں جلیے بھنیے گا

دل سے شوقِ رُخِ نکو نہ گیا
جھانکنا تاکنا کبھو نہ گیا

گلی میں اس کی گیا، سو گیا، نہ بولا پھر
میں میرؔ میرؔ کر اس کو بہت پکار رہا

دل وہ نگر نہیں کہ پھر آباد ہو سکے
پچھتاؤ گے، سنو ہو، یہ بستی اجاڑ کر

کس نے سن شعر میرؔ یہ نہ کہا
کہیو پھر ہائے کیا کہا صاحب

میر صاحب رُلا گئے سب کو
کل وے تشریف یاں لائے تھے

رحم کیا کر، لطف کیا کر، پوچھ لیا کر، آخر ہے
میر اپنا، غم خوار اپنا، پھر زار اپنا، بیمار اپنا

میر کی شعری کلیت اس کے تہذیبی اور شخصی رویوں کے امتزاج سے تشکیل پاتی ہے۔ وہ زندگی کے عام رویوں میں عجز، انکساری اور خاکساری کا اظہار کرتا ہے کہ اس کے دور میں یہ شخصی عظمت و وقار کے پیمانے سمجھے جاتے تھے مگر زندگی کی منفی اور کج رو قوتوں کے سامنے وہ وقار اور انانیت کے ساتھ نبرد آزما ہوتا ہے۔ یہ ہی دو عناصر ہیں جو اس کی ذات میں شخصی وحدت کی شکل بناتے ہیں اور یہ ہی اس کی شعری کلیت کا اہم ترین حصہ ہے۔ یہ شخصی وحدت جو میر سے منسوب ہے، میر کے دور کے قلندرانہ مزاج کا گراں قدر حصہ تھی اور میر اپنے مزاج کے طفیل اس دولتِ بے بہا سے بہت اچھی طرح بہرہ یاب ہوئے تھے۔ ان کو اپنے اس مزاج پر ناز بھی تھا۔ چناں چہ قلندرانہ ناز و فخر سے بننے والی شخصی وحدت اور اس وحدت سے تخلیق ہونے والی جس شعری کلیت کو میر نے فروغ دیا، وہ شمالی ہند کی اردو شاعری کا ایک لازمی حصہ بن گئی تھی۔ اگرچہ قلندرانہ شعور و احساس کی اس دنیا کا تعلق فارسی کی صوفیانہ شاعری سے بہت گہرا تھا مگر میر کی شاعری میں یہ دنیا محض روایتی اور رسمی نہیں ہے۔ اگر ایسا ہوتا تو میر کے اظہار و بیان میں جذبہ اور خیال کی تاثیر نہ ہوتی۔ اس میں واضح طور پر تقلید کا عمل نظر آتا۔ جب کہ میر کے ہاں یہ عمل ہرگز تقلیدی نہیں ہے۔ یہ اس کے تجربہ کی دین ہے۔ اس مقام پر اگر لکھنو میں نواب سعادت علی خان کے عہد کے مشہور واقعہ کا ذکر کیا جائے تو بے محل نہ ہوگا۔ نواب آصف الدولہ کے انتقال (۱۷۹۷ء) کے بعد تقریباً چند برس بیت چکے تھے اور میر درباری وظیفہ کے بغیر عسرت سے زندگی بسر کر رہے تھے۔ ایک روز جب وہ تحسین کی مسجد پر سرِ راہ بیٹھے تھے تو نواب سعادت علی خان کی سواری گزری۔ سب لوگ جو موجود تھے، مودب اٹھ کر کھڑے ہوگئے۔ میر اپنے میں مگن بے نیازی سے بیٹھے رہے۔ سعادت علی خان نے پوچھا، یہ کون شخص ہے کہ جس نے تمکنت کے باعث اٹھنے کی زحمت بھی گوارا نہیں کی۔ اتفاق سے انشا خواصی میں موجود تھے۔ فوراً عرض کی "یہ گدائے متکبر میر ہے جس کا ذکر حضور میں کئی بار آیا ہے۔ آج بھی فاقہ سے ہوگا۔"[۶۰]

خوب کیا جو اہلِ کرم کے جود کا کچھ نہ خیال کیا
ہم جو فقیر ہوئے تو پہلے ہم نے ترک سوال کیا

میر شخصی طور پر تجربے اور احساس کی بے شمار باطنی اور دنیاوی منزلوں سے گزرا تھا۔ اس طویل سفر نے اس کے شعری ادراک کو شخصی وحدت کا رستہ دکھایا تھا۔ اٹھارھویں صدی کے شمالی ہند میں میر کے قلندرانہ مزاج کی جو گونج سنائی دی تھی، اس کی بازگشت آج تک سنی جا سکتی ہے۔

میر کی شاعری میں دل و جاں، مسلسل عذاب اور ناتمامی کی حالت میں نظر آتے ہیں۔ یوں لگتا ہے کہ ان کی سائیکی تشنہ کامی اور خواہش کی ناتمامی کے ایک نامختتم عذاب میں نظر آتی ہے۔ ذاتی زندگی کی شدید محرومیوں اور ناکامیوں نے ان کی شعری شخصیت میں ایک ایسا خلا پیدا کر دیا تھا جس میں میر عمر بھر معلق رہا۔ اس نوعیت کی جملہ

کیفیات ایک تواتر کے ساتھ زندگی بھر میرؔ کی شاعری میں ملتی ہیں:

جان گھبراتی ہے اندوہ سے تن میں کیا کیا
تنگ احوال ہے اس یوسف زندانی کا

صد موسمِ گل ہم کو تہِ بال ہی گزرے
مقدور نہ دیکھا کبھو بے بال و پری کا

سبز ہوتی ہی نہیں یہ سرزمیں
تخمِ خواہش دل میں تو بوتا ہے کیا

جن بلاؤں کو میرؔ سنتے تھے
ان کو اس روزگار میں دیکھا

برسوں عذاب دیکھے، قرنوں تعب اٹھائے
یہ دل حزیں ہوا ہے کیا کیا جفائیں سہہ کر

رکا جاتا ہے جی اندر ہی اندر آج گرمی سے
بلا سے چاک ہی ہو جاوے سینہ تک ہوا آوے

مزاجوں میں یاس آگئی ہے ہمارے
نہ مرنے کا غم ہے نہ جینے کی شادی

وہی ہے رونا، وہی ہے کڑھنا، وہی ہے شورش، جوانی کی سی
بڑھاپا آیا ہے عشق ہی میں، پہ میرؔ ہم کو نہ ڈھنگ آیا

یک بیابانِ برنگِ صوتِ جرس
مجھ پہ ہے بے کسی و تنہائی

کیفیات ایک تواتر کے ساتھ زندگی بھر میرؔ کی شاعری میں ملتی ہیں:

جان گھبراتی ہے اندوہ سے تن میں کیا کیا
تنگ احوال ہے اس یوسف زندانی کا

صد موسمِ گل ہم کو تہِ بال ہی گزرے
مقدور نہ دیکھا کبھو بے بال و پری کا

سبز ہوتی ہی نہیں یہ سرزمیں
تخمِ خواہش دل میں تو بوتا ہے کیا

جن بلاؤں کو میرؔ سنتے تھے
ان کو اس روزگار میں دیکھا

برسوں عذاب دیکھے، قرنوں تعب اٹھائے
یہ دل حزیں ہوا ہے کیا کیا جفائیں سہہ کر

رکا جاتا ہے جی اندر ہی اندر آج گرمی سے
بلا سے چاک ہی ہو جاوے سینہ تک ہوا آوے

مزاجوں میں یاس آگئی ہے ہمارے
نہ مرنے کا غم ہے نہ جینے کی شادی

وہی ہے رونا، وہی ہے کڑھنا، وہی ہے شورش، جوانی کی سی
بڑھاپا آیا ہے عشق ہی میں، پہ میرؔ ہم کو نہ ڈھنگ آیا

یک بیابانِ برنگِ صوتِ جرس
مجھ پہ ہے بے کسی و تنہائی

کیا کروں شرح خستہ جانی کی
میں نے مر مر کے زندگانی کی

میؔر نے ساٹھ برس کی عمر میں پہنچ کر جب "ذکرِ میر" کا آخری حصہ قلم بند کیا تھا تو ان پہ بڑھاپا پوری طرح غالب آچکا تھا۔ زندگی کی طویل اور نہایت صبر آزما کشاکش کے بعد اب مکمل طور پر تھک ہار کے کہولت کی واماندگی کا شکار ہو چکے تھے۔ وہ خود اس بات کا اقرار کرتے ہیں کہ ایک قطرۂ خون جسے دل کہتے ہیں انواع ستم جھیل کے اب تمام خون ہو گیا ہے۔ لوگوں سے ملنا جلنا چھوٹ چکا ہے۔ بیشتر وقت بیماری میں کٹتا ہے۔ ضعفِ قویٰ، بے دماغی، ناتوانی، دل شکستگی اور آزردہ خاطری سے اندازہ ہوتا ہے کہ بہت دن نہ جیوں گا۔ زمانہ بھی رہنے کے لائق نہیں رہا ہے اس سے دامن جھٹک دینا ہی اچھا ہے۔ اگر خاتمہ بخیر ہو جائے تو یہ ہی آرزو ہے۔"[۱۱] مگر میؔر کا خاتمہ بالخیر جلد ممکن نہ ہو سکا۔ ایامِ کہولت کے جملہ عوارض اور مصائب کے ساتھ ان کو طویل مدت تک اپنے انجام کی منزل پہ پہنچنے کے لیے تکلیف دہ انتظار کرنا پڑا۔ میؔر کی آرزو ۱۸۱۰ء۔۱۲۲۵ھ میں جا کر کہیں پوری ہو سکی اور یوں شاہجہاں آباد کا شاعر اپنے باطنی مرکز سے دور لکھنو کی سرزمین میں سما گیا۔

۱۸۱۰ء میں جب میؔر نے اس جہاں سے رختِ سفر باندھا تو دلی پہ مرہٹوں کا اقتدار ختم ہو چکا تھا اور اکبر شاہ ثانی تختِ سلطنت پر متمکن تھا۔ دلی پر اب کمپنی کا اقتدار قائم ہو چکا تھا۔ بادشاہ اور کمپنی کے درمیان سیاسی کش مکش جاری تھی۔ اکبر شاہ اب بھی تختِ دلی کو ہندوستان کے اقتدارِ اعلیٰ کی علامت سمجھتا تھا اور کمپنی کو اپنی رعایا میں شمار کرتا تھا۔ جب کہ دلی کا ریذیڈنٹ اور کلکتہ کے حکام بالا خاموشی سے اپنی سیاسی برتری کو مسلط کرنے میں مصروف تھے۔ لکھنو میں نواب سعادت علی خان کی حکومت تھی۔ اودھ کی ریاست کمپنی کے توسیع پسندانہ عزائم کے باعث صید زبوں بنی ہوئی تھی۔ ریاست کے زرخیز علاقوں کو کمپنی زبردستی اپنی عمل داری میں شامل کرتی جا رہی تھی۔

۱۸۱۰ء میں میؔر کے انتقال سے ایک برس پہلے مصحفیؔ اپنے دیوان ششم کو مکمل کر چکا تھا اور یہ دیوان ناسخؔ کی لسانی تحریک سے متاثر ہونے کے بعد تصنیف کیا گیا تھا۔ دبستان دلی کے رنگوں کا شاعر مصحفیؔ اب لکھنو کے نئے شعری منظر کا حصہ نظر آ رہا تھا۔ اسی برس لکھنو کا مشہور معاملہ بند شاعر قلندر بخش جرأت بھی انتقال کر گیا تھا اور اپنے پیچھے اپنی شعری روایت کے دیرپا اثرات چھوڑ گیا تھا۔ لکھنو میں اب امام بخش ناسخؔ کی لسانی شریعت کا علم بند ہو رہا تھا۔ اسی دور میں لکھنو کے اندر آتشؔ بھی موجود تھا اور وہی اس شہر میں اپنے استاد مصحفیؔ کی شعری روایت کا امین تھا۔

خواجہ میر درد

(۱۷۸۵ء۔۱۷۲۰ء)

اب ہم اردو کے ایک ایسے شاعر کا ذکر کرنے والے ہیں کہ جس کا خاندان اٹھارھویں صدی میں شمالی ہند

کے برگزیدہ صوفی خانوادوں میں شمار ہوتا ہے۔ یہ شاعر خود بھی عملی اور علمی سطح پر تصوف کی دنیا میں بلند مقام کا مالک تھا۔ یہ شاعر میر دردؔ ہے۔ خواجہ ناصر عندلیبؔ کا گلِ سر سبد کہ جس کا سلسلۂ نسب نقشبندی سلسلہ کے بانی خواجہ بہاء الدین نقشبند سے ملتا ہے۔[۶۲]

جوانی کے زمانے میں وہ فوجی خدمات انجام دیتے رہے مگر یہ پیشہ انہوں نے اسی دور میں ترک کر دیا تھا۔ میر دردؔ کی عمرِ عزیز کا یہ انتیسواں برس تھا کہ وہ اپنے فوجی گھوڑے سے نیچے اترے۔ تلوار، ڈھال اور خنجر اٹھا کر ایک طرف رکھے۔ اپنا سپاہیانہ لباس اتار کر پھینکا اور اس کی جگہ لباس درویشی زیب تن کر لیا اور اس کے ساتھ ہی ان کا عسکری کر و فر بھی ہمیشہ کے لیے رخصت ہو گیا۔ اس کے بعد انہوں نے نہ کبھی تلوار اٹھائی اور نہ ہی میدان کا رخ کیا۔ ان کی سپاہیانہ شناخت ہمیشہ کے لیے ختم ہو گئی اور صوفیانہ شناخت ان کا امتیاز و اکرام بن گئی۔ ترکِ روزگار کے بعد وہ درویشی کے سجادہ پر متمکن ہو گئے تھے۔[۶۳] خواجہ بہاءالدین نقشبند کی اولاد میں خواجہ ناصر عندلیبؔ کے بعد وہ دوسرے ممتاز رکن تھے جنہوں نے لباسِ فقر کو عسکری جاہ و جلال پر ترجیح دی تھی۔ خواجہ محمد ناصر عندلیبؔ نے بھی اپنے منصب سے استعفیٰ دے کر اور قلعہ معلیٰ سے تعلق ختم کر کے خدا کی راہ میں سب کچھ لٹا کر فقیری اختیار کر لی تھی۔[۶۴] جب خواجہ میر دردؔ نے درویشی کا مسلک اختیار کیا تو یہ تقریباً ۱۷۵۰ء کا زمانہ تھا۔ دلی کے تخت پر احمدؔ شاہ بادشاہ راج کر رہا تھا۔ بادشاہ کی ماں اودھم بائی جو محمد شاہ کے شباب کی منظورِ نظر رقاصہ تھی، حضرت قبلہ عالم کہلا رہی تھی۔ جاوید خاں سیاہ و سفید کا مالک بن گیا تھا۔ احمدؔ شاہ کو امور جہاں داری کا کوئی تجربہ نہ تھا۔ وہ سلطنت کے حالات سے بھی بے خبر رہتا تھا۔ پنجاب، اودھ اور بنگال پر صوبہ دار قابض ہو چکے تھے۔ دکن میں مرہٹے قبضہ کرتے ہوئے شمال کا رخ کر رہے تھے اور ان کے گھوڑوں کی گرد پایہ تخت دلی کو لپیٹ میں لے چکی تھی۔ نادرؔ شاہ کی تباہ کاری کے بعد دلی کی حکومت مفلوک الحال ہو چکی تھی اور ملک ایک ہمہ گیر زوال کے سیلاب سے گزر رہا تھا۔ ملکی ابتری کا یہ ہی زمانہ ہے جب دردؔ بوریا نشین ہوتے ہیں۔

درویشی کا جو رستہ انہوں نے انتیس برس کی عمر میں ۱۷۵۰ء / ۱۱۶۳ھ میں اختیار کیا تھا، بالکل اتفاقی یا حادثاتی نہیں کہا جا سکتا ہے۔ اس راہ سلوک کی کڑیاں ان کے عالم طفولیت تک جڑی ہوئی نظر آتی ہیں۔ اس دور میں بھی کہ جب وہ سلوک کی منزلوں سے ناآشنا تھے اور ان کا روحانی شعور ابھی ناپختہ تھا۔ ان کے اندر ایک اضطراب رہتا تھا اور ان کا دل ان جانی روحانی دنیا کو جاننے کے لیے از بس مشتاق اور بے چین تھا۔ تلاشِ حق کی ان اولیں منزلوں میں دردؔ 'سوز و ساز، شب بیداری اور گریہ زاری کے مراحل طے کر رہے تھے۔ ان کی اس حالت کا مشاہدہ گھریلو ملازمین نے کیا اور اسے سایہ و آسیب سمجھا۔ جب یہ خبر بالآخر ان کے والد تک جا پہنچی تو استفسار پر دردؔ نے ماجرا عرض کیا اور اپنے ذہن میں پیدا ہونے والے سوالات گوش گزار کیے۔ وہ جاننا چاہتے تھے کہ میں کون ہوں؟ کس لیے عالم وجود میں آیا ہوں؟ میرا اور دنیا کا خالق کون ہے؟ میں کس مقصد کے لیے زندہ ہوں؟ اور جملہ تخلیقات کا مقصد کیا ہے؟ دردؔ نے اپنے والد کے پاؤں میں آنکھیں ملتے ہوئے بتایا کہ میرا سینہ بہت تنگ ہے۔ اس لیے آنکھ سے بار بار آنسو ٹپکتے ہیں۔ خواجہ ناصر عندلیبؔ نے کمال محبت و شفقت سے بیٹے کی روحانی رہنمائی کا فریضہ سر انجام دیا۔ اس

کے بعد کشود کا عمل شروع ہو گیا۔[۶۵]

درؔد کی زندگی کے دورِ شباب میں یہ انقلاب کیوں کر آیا؟ اس کے بارے میں وہ کچھ نہیں بتاتے، وہ صرف اتنا ساذکر کرتے ہیں کہ انتیس برس کی عمر میں انہوں نے دنیاوی زندگی سے تعلق ختم کر کے درویشی کا لبادہ اوڑھ لیا۔[۶۶] قرآئن یہ بتاتے ہیں کہ اس قلب ماہیت کی ایک وجہ ان کے والد گرامی خواجہ ناصر عندلیبؔ کی ذات تھی۔ خواجہ عندلیبؔ خود اپنے زمانے میں سپاہ داری کا پیشہ چھوڑ کر فقر اختیار کر چکے تھے۔ دردؔ نے جس ماحول میں آنکھ کھولی تھی، وہ "ہو حق" کی صداؤں سے ہمہ وقت گونجتا تھا اور وہ بچپن ہی سے ان صداؤں سے مسحور ہو چکے تھے اور عین جوانی میں اس سحر کے اسیر ہو کر وہ درویشی کے راستے پر آگئے۔ شاید انہوں نے یہ محسوس کر لیا ہوگا کہ درویشی کی جس منزل پر وہ پہنچنا چاہتے ہیں، اس کے لیے جز وقتی روحانی استغراق ناکافی ہے۔ اس منزل تک رسائی کل وقتی درویشی ہی کے ذریعے ممکن ہو سکتی ہے۔ بہر حال یہ ان کی زندگی کا ایک انقلابی موڑ تھا۔ اس تبدیلی کے پس منظر میں اٹھارھویں صدی کے نصف اول کے تہذیبی اور سیاسی زوال کا دخل بھی معلوم ہوتا ہے۔ سوداؔ کا "شہر آشوب" اسی عہد کے اخلاقی، تہذیبی اور عسکری دیوالیہ پن کی علامت ہے۔ اس کے ساتھ ساتھ یہ بھی کہا جا سکتا ہے کہ دردؔ کی طبیعت اس دور کی درباداری سے بھی مطابقت نہ رکھتی تھی۔[۶۷]

وہ شخص کہ جس کے ظاہر و باطن میں ہم آہنگی تھی، شخصیت میں توازن و استحکام تھا۔ محمد شاہی دور کے پیدا کردہ عسکری تہذیبی اور درباری نظام سے کیوں کر سمجھوتہ کر سکتا تھا۔ نتیجہ کے طور پر دردؔ عسکری خدمات سے دست بردار ہو گئے تھے۔

دردؔ کی زندگی میں ہمیں میرؔ جیسا اتار چڑھاؤ نظر نہیں آتا۔ دنیاداری کے سبب میرؔ کی زندگی زیادہ تر شدید تغیرات سے گزری اور ان میں داخلی سکون اور استحکام کا ہمیشہ خلا ہی رہا مگر اس کے برعکس دردؔ کو باطنی طاقت کے طفیل روحانی سکون اور اطمینان حاصل رہا۔ دردؔ درویشی اختیار کرنے کے بعد اپنے مسلک کے مطابق ایک جیسی ہموار زندگی گزارتے رہے۔ البتہ ان کی عمر کے ابتدائی ماہ و سال میں ایک غیر معمولی واقعہ بھی پیش آیا تھا۔ دردؔ کے حافظہ میں ساری زندگی اس واقعہ کا نقش قائم رہا اور بعد ازاں یہ واقعہ ان کے صوفیانہ سلسلے اور مسلک کی بنیاد قرار پایا۔ در حقیقت اس واقعہ کا تعلق ان کے والد خواجہ ناصر عندلیبؔ کے ایک روحانی مکاشفہ سے ہے۔

یہ ان ایام کا ذکر ہے جب دردؔ کی عمر تقریباً پندرہ برس کی تھی۔ ان ہی ایام میں ہم میر دردؔ کو خواجہ ناصر عندلیبؔ کے حجرے کی دہلیز پر بیٹھے ہوئے دیکھتے ہیں۔ ان کی آنکھوں سے آنسو رواں ہیں۔ وہ حجرے کے دروازے پر دستک بھی نہیں دے سکتے تھے کہ حجرے کے اندر خواجہ ناصر عندلیبؔ بند ہیں۔ کھانا پینا ترک ہے۔ دہلیز پر بیٹھے بیٹھے سات روز گزر جاتے ہیں۔ آٹھویں روز حجرہ کا دروازہ کھلتا ہے، خواجہ صاحب نمودار ہوتے ہیں اور دردؔ کو گلے لگا کر یہ خبر سناتے ہیں:

"ہر قسم کی تعریف اللہ کے لیے ہے جس نے مجھے خالص محمدیوں سے پہلا بنایا اور مجھے حکم دیا گیا کہ میں ہو جاؤں پہلا شخص جو اسلام لایا اور پہلا جس نے بیعت کی، میرے باپ

کے ہاتھ پر اس طریقے پر جو بڑا قابل اعتماد علمی اور آخری ہے اور سب تعریف اللہ ہی کے لیے ہے۔ انہوں نے ارشاد فرمایا کہ اے محمدی غم نہ کھا بے چین نہ ہو بلکہ خوشیاں منا کہ حق تعالیٰ نے ہم محمدیوں کو عجیب عنایات سے نوازا ہے اور بڑی بزرگی سے مشرف فرمایا ہے کہ حضرت امام حسنؓ کی مقدس روح نے نزول فرمایا تھا اور وہ یہ سارے دن وہیں ساتھ رہے اور خاص نسبت سے میرے دل میں یہ الہامی بات ڈال دی اور فرمایا کہ یہ نسبت دیگر امتیوں تک پہنچا دے۔ خدا نے چاہا تو یہ نسبت جس کا اس وقت آغاز ہوا ہے، مہدیٔ آخرالزماں کے ظہور کے وقت اپنے کمال کو پہنچ جائے گی۔ اس کے بعد فرمایا کہ میں نے عرض کی کہ اے امام عالی مقام کیا میں اس طریق کا نام حسنی طریق رکھ دوں کیونکہ یہ آپ ہی نے ارشاد فرمایا ہے اور مزے کی بات کہ یہ ہے بھی نیکی کا راستہ۔ امام عالی مقام نے انگشت حیرت منہ میں دباتے ہوئے فرمایا کہ بیٹا یہ ہمارا کام نہیں، یہ دوسروں کا کام ہے۔ اگر ہمارا ایسا ارادہ ہوتا تو ہم اپنے وقتوں میں دوسروں کی طرح اپنے طریق کو اپنے نام کی مناسبت سے پکارتے۔ ہم تمام فرزندانِ رسولؐ اس بحرِ حقیقت میں گم ہیں اور اس سمندر میں مستغرق ہیں۔ ہمارا نام اسی نامِ محمدؐ سے ہے۔ ہمارا نشان بھی نشان محمدؐ ہے۔ ہماری محبت بھی محبتِ محمدؐ ہے اور ہماری دعوت بھی محمدؐ کی دعوت ہے۔ اس طریق کو طریق محمدی کہنا چاہیے۔ (ان پر خدا کا درود سلام) کیونکہ یہ ہی حضور پاکؐ کا طریقہ ہے۔ ہم نے اپنی طرف سے اس پر کچھ نہیں بڑھایا۔ ہمارا مسلک بھی مسلک نبوی ہے اور ہمارا طریق بھی طریق مصطفوی ہے۔ میں ختم کرتا ہوں اسے جو واضح ہو چکا ہے۔"[۶۸]

ڈاکٹر شمل (Schimmel) کی رائے میں یہ واقعہ ۱۷۳۵ء کے لگ بھگ پیش آیا تھا۔[۶۹]

باپ کی روحانی تعلیمات کا دردؔ کی زندگی پر گہرا اثر نظر آتا ہے۔ ۱۷۳۵ء کے لگ بھگ طریق محمدی کے اعلان کے وقت دردؔ کی عمر پندرہ برس کے قریب تھی۔ اس کے بعد خواجہ ناصر عندلیبؔ کی کتاب "نالۂ عندلیب" کے زمانۂ تصنیف (۱۷۴۰-۱۷۴۱ء) میں وہ تقریباً بیس برس کے ہو چکے تھے۔ اس کتاب کی تصنیف میں وہ برابر باپ کے معاون بنے رہے اور خواجہ ناصر عندلیبؔ کے فرمودات کو قلم بند کرنے کا فریضہ انجام دیتے رہے۔ ایک طرح سے یہ دردؔ کا تربیتی درس تھا۔ اس کتاب نے ان کے ذہن پر نہایت گہرا اثر ڈالا۔ یہ اسی کا نتیجہ تھا کہ صوفیانہ عقائد و تصورات کو سمجھنے میں "نالۂ عندلیب" ہمیشہ ان کی رہبر و رہ نما کتاب بنی رہی۔ دردؔ کے صوفیانہ ذہن کی ساخت میں اس کتاب کا گراں قدر حصہ تھا۔ انہوں نے بعدازاں خود اعتراف کیا کہ ان کے صوفیانہ علم کا منبع شہابؔ الدین سہروردی کی کتاب "عوارف المعارف" یا ابنؔ العربی کی تصنیفات "فصوص الحکم" اور "فتوحات" نہیں ہیں۔ جس کتاب نے ان پر حقائق اور اسرار کے دروازے وا کیے، وہ ان کے والد کی تصنیف "نالہ عندلیب" ہے۔[۷۰]

بقول اینی میری شمل (Annemarie Schimmel) اس کتاب نے ان کو مکمل طور پر تبدیل کر دیا۔[۷۱] اس وقت وہ بیس برس پورے کر چکے تھے۔ ہماری رائے یہ ہے کہ اس زمانے میں ان کی ذہنی تبدیلی واقع ہو رہی تھی

مگر عملی طور پر اس تبدیلی کو قبول کرنے میں ابھی نو برس مزید باقی تھے۔ نو برس کے اس زمانے میں وہ دنیاداری کے امور میں بھی مصروف رہے اور راہ سلوک کا سفر بھی طے کرتے رہے۔ ان کی زندگی میں یہ سپہ گری کا دور تھا اور اس عہد کے شرفا اور امرا کا یہ معزز پیشہ تھا لیکن دردؔ نے جس انداز کی تربیت پائی تھی، اس سے سپہ گری کا پیشہ دور کا بھی تعلق نہ رکھتا تھا۔ بالآخر ان کی خاندانی روایت غالب آگئی اور وہ انتیس برس کی عمر میں ۱۷۵۰ء میں جامۂ فقر پہن کر بوریانشین ہوئے۔ ان کے ذہن سے نقش ماسوا کا خاتمہ ہوا اور وہ مکمل طور پر پر سکون ہو گئے۔

خواجہ میر دردؔ کا آستانہ اٹھارھویں صدی کی دلی میں تہذیبی، روحانی اور ادبی لحاظ سے مرکز کی حیثیت رکھتا تھا۔ ایک ایسے دور ابتلا میں جب دلی کے شعرا گردشِ روزگار سے عاجز آکر شہر سے ہجرت کر رہے تھے اور محفلیں اجڑ رہی تھیں، خواجہ میر دردؔ کی خانقاہ صاحبان ذوق کے لیے ایک ادبی اور روحانی پناہ گاہ بنی ہوئی تھی۔ اسی خانقاہ کی دیواروں میں شعرا ہر مہینے کی پندرہ تاریخ کو جمع ہوتے[۷۲] شمع گردش کرتی اور داد و تحسین کی آوازیں بلند ہوتیں مگر اس خانقاہ کی رونق ہر مہینے کی دوسری تاریخ کو قابلِ دید ہوتی' جب یہاں محفلِ غنا سجتی اور نغمہ و ساز سے سوز و ساز کی فضا بنتی تھی، اس روز دلی شہر کے اہلِ ذوق حاضر ہوتے۔ فن موسیقی کے نامور استاد ساز و آواز کے مظاہرے کرتے:

> "ہر مہینہ کی دوسری کو حضرت خواجہ محمد ناصر صاحب عندلیبؔ کی وفات کی یادگار میں بارہ دری کے اندر راگ کا عجیب جلسہ ہوتا تھا۔ دوسری تاریخ کی رات ہی سے محفل کی تیاری ہوتی۔ بارہ دری میں اندر اور اس کی وسیع انگنائی میں دریوں اور چاندنیوں کا فرش کیا جاتا تھا۔ شامیانہ لگایا جاتا۔ روشنی کے لیے جھاڑ فانوس ،مردنگیوں میں شمعیں روشن کی جاتیں۔ چراغ اور مشعلوں کی روشنی الگ ہوتی۔ کورے کورے مٹکے، ٹھلیاں، جھجریاں، صراحیاں پانی سے بھر کر رکھ دی جاتیں۔ شہر اور باہر شہر کے ڈوم کلاونت قوال گویے بے بلائے سینکڑوں حاضر ہوتے۔ شہر میں دھوم مچ جاتی کہ آج رات کو خواجہ میر دردؔ صاحب کی بارہ دری میں دوسری کی محفل ہے۔ چلو اور چل کر راگ سنو۔"[۷۳]

دردؔ چوں کہ صوفیا کے نقشبندی سلسلہ سے تعلق رکھتے تھے۔ یہ متشرع سلسلہ غنا کا قائل نہ تھا۔ اس لیے غنا کا سننا ان کے مسلک کے خلاف تھا مگر غنا کی یہ روایت ان کو شاہ سعد اللہ گلشنؔ اور خواجہ ناصر عندلیبؔ سے ملی تھی۔ دردؔ کے اس ذوق پر لوگ نکتہ چینی کرتے تھے اور اس طعن تشنیع سے ان کا دل آزردہ ہوتا تھا[۷۴] روز روز کی اس تنقید سے عاجز آکر دردؔ نے یہ اعلان کیا۔ "میرا سماعِ سننا من جانب اللہ ہے۔"[۷۵] انہوں نے خود کو بے بس جانتے ہوئے اسے خدا کی مرضی سے تعبیر کیا اور اس بات کی طرف اشارہ کیا کہ وہ غنا کا نہ انکار کرتے ہیں اور نہ اقرار، اس راستے میں وہ اپنے بزرگوں کے نقش قدم پر چلتے ہیں[۷۶]

دردؔ اپنے صوفیانہ مسلک کے مطابق بوریا نشینی، توکل استغنا اور عجز و انکساری کے رستے پر چلتے تھے۔ دنیاوی جاہ و حشمت سے مرعوب ہونا نہ جانتے تھے۔ فقر و درویشی کی دولت پانے کے بعد انہیں کسی دولت کی ضرورت نہ تھی۔ نالۂ درد میں کہتے ہیں:

"فقیروں کا بوریا بادشاہوں کے تخت پر فوقیت رکھتا ہے اور درویشوں کی گردن بادشاہوں کے سامنے نہیں جھکتی۔ خبردار! ان بلند مقام لوگوں کے سامنے بے ادبی سے نہ آ اور ان نازک مزاج لوگوں کے سامنے عجز وانکساری کے سوا کسی چیز کا اظہار نہ کر اور اپنے خالق کے سوا کسی سے سروکار نہ رکھ۔"

"فقرا کی بساط پر گستاخی و بے باکی سے قدم نہ رکھ کیوں کہ ان بلند مقام لوگوں نے بہت سے بادشاہوں کا غرور توڑا ہے۔"[۷۷]

قیاس سے معلوم ہوتا ہے کہ "نالۂ درد" کے مندرجہ بالا اقتباس میں شاہ عالم ثانی کی طرف اشارہ کیا گیا ہے۔ ہمارے سامنے آب حیات کی وہ روایت زندہ نظر آنے لگتی ہے۔ جب ایک موقع پر بادشاہ دردؔ کے ہاں بے اطلاع چلے آئے تھے۔ اس روز اتفاق سے بادشاہ کے پاؤں میں درد تھا۔ اس لیے مجلس میں مجبوراً ذرا پاؤں پھیلا دیا۔ دردؔ نے کہا، یہ فقیر کی محفل کے آداب کے خلاف ہے۔ بادشاہ نے اپنے عارضہ کے سبب معذوری کا اظہار کیا۔ انہوں نے کہا کہ اگر ایسا عارضہ تھا تو پھر آنے کی کیا ضرورت تھی؟[۷۸]

اٹھارھویں صدی میں نادر شاہی حملے کے بعد دلی شہر کو خوف ناک تباہی اور بربادی کا سامنا کرنا پڑا، لہٰذا لوگ ہجرت کرتے گئے۔ دلی کے چھوٹے بڑے شعرا کے گھر ایک ایک کر کے بے چراغ ہوتے رہے۔ سوداؔ رخصت ہوئے، خانِ آرزوؔ نے رختِ سفر باندھا، مصحفیؔ بھی دلی سے سفر کر گیا مگر دلی کے صوفی خانوادے کے شاعر میر دردؔ کی خانقاہ کا چراغ ان ایام میں بھی روشن رہا۔ دردؔ اپنی شخصیت کے باطنی استحکام، محویتِ ذات، قناعت اور توکل کے سبب دلی ہی میں مقیم رہے۔ ان کی آنکھوں کے سامنے نادر شاہی لشکر نے دلی میں خون بہایا۔ ابدالیوں نے نہایت بے دردی سے شہر بار بار لوٹا۔ مرہٹوں اور جاٹوں کی ستم رانیوں کا تماشا ہوتا رہا۔ دلی کے ایک بادشاہ کو مکحول کیا گیا مگر دردؔ ثابت قدمی سے شہر میں موجود رہے۔ البتہ حالات کی ابتری کے باعث وہ اپنے اہلِ خانہ کو شہر کی فصیل کے اندر بھجوانے پر ضرور مجبور ہوئے تھے۔ قیاس کہتا ہے کہ خاندان کو فصیل شہر میں بھجوانے کا اشارہ حملۂ نادری (مارچ ۱۷۳۹ء) کی طرف ہے۔ اس زمانے میں مہرپرور بیگم (اورنگ زیب کی بہو) نے خاندان عندلیبؔ کو شہر پناہ کے اندر محفوظ مقام پر آنے کی دعوت دی تھی تاکہ نادر شاہ کے مظالم سے بچا جا سکے۔ یہ پیش کش قبول نہ کی گئی مگر بعد ازاں اس پیش کش کی دوبارہ تجدید ہونے پر اسے قبول کر لیا گیا تھا۔ شہزادی مہرپرور نے اظہار عقیدت کے طور پر اس خانوادے کے لیے کوچہ چیلاں میں رہائشی مسکن، مسجد، عبادت خانہ، مجالس عزا، محفل مشاعرہ اور عرس کی تقریبات کے لیے ایک جگہ بنوائی تھی۔ ان تعمیرات کے آخری آثار تقسیم ہند (۱۹۴۷ء) کے بعد غائب ہوئے۔[۷۹]

ایام کی بدترین گردشوں میں بھی وہ شہر سے باہر اپنے والد کے مزار پر طلوعِ صبح سے غروب آفتاب تک جاروب کشی کرتے تھے۔[۸۰] دلی کی تباہی پر ان کو بہت دکھ تھا۔ ایک مقام پر وہ اس کا اظہار یوں کرتے ہیں:

"شہر مبارک دلی کہ جس کے اندر حضرت قبلہ کونین قدسنا اللہ بنصرہ سرہ [خواجہ ناصر عندلیبؔ] کا روضہ مقدس ہے۔ خدا اس (شہر) کو تا قیامت آباد رکھے۔ یہ (شہر) عجب گلستان تھا۔ اب حوادثِ زمانہ اور خزاں کے ہاتھوں

پامال ہو گیا ہے۔ (یہاں) عجیب نہریں تھیں اور پیڑ تھے اور ہر قسم کے لوگوں کی آبادیاں تھیں اور اب دہر کے صدمات نے اسے تاراج کر ڈالا ہے۔ وجہ کچھ بھی ہو تمام روئے زمین میں ماہ وش محبوبوں اور ان کے سبزۂ خط کی طرح سے (یہ شہر) دل کش تھا۔"[۸۱]

گزروں ہوں جس خرابے پر کہتے ہیں واں کے لوگ
ہے کوئی دن کی بات، یہ گھر تھا، یہ باغ تھا

دردؔ اپنے عہد کی روحانیت، تہذیب اور ادب و شعر کی علامت تھے۔ ان کی تنہا شخصیت میں اٹھارھویں صدی کا ہندوستان سمٹ آیا تھا۔ ہمارے آج کے دور میں وہ ایک بڑے شاعر کی حیثیت سے زیادہ معروف ہیں مگر اٹھارھویں صدی کا ہندوستان انہیں ایک باعمل اور نظریہ ساز صوفی کی حیثیت سے زیادہ جانتا تھا۔ اٹھارھویں صدی کے ہندوستان میں ان جیسی شخصیات بہت کم نظر آتی ہیں۔ ان کی کتب تصوف کے رموز و مسائل سے تعلق رکھتی ہیں۔ یہ ہی کتب تھیں جو اٹھارھویں صدی میں ابتلا اور آشوب کے مارے انسانوں کو باطنی سکون فراہم کر سکتی تھیں اور اس دور کے ٹوٹے پھوٹے، شکستہ حال سرگرداں انسانوں کو صوفیانہ اسلوبِ زیست کی پناہ مہیا کرنے کا وعدہ کر رہی تھیں۔[۸۲]

وہ شخص جس نے راہِ حق میں بھرپور زندگی بسر کی۔ جس کے آستانہ پر راگ راگنیوں کے منظر بندھتے تھے اور جہاں شعرا کے ہجوم میں شمعِ مشاعرہ گردش کرتی تھی۔ وہ شخص عمر عزیز کے آخری حصے میں رفتہ رفتہ بجھتا چلا گیا تھا۔ وہ بار بار بڑھاپے کا ذکر کرتا ہے اور اسے سفر کا استعارہ قرار دیتا ہے۔ چناں چہ ہم دیکھتے ہیں کہ زندگی کے ساتھ اس شخص کی دلچسپیوں کا زمانہ ختم ہو جاتا ہے۔ اگرچہ اس پہ اضمحلال طاری نظر آتا ہے مگر اس کے اندر کی روحانیت اسے قوت بخشتی ہے۔ "نالۂ درد" کی تصنیف کے زمانے میں اس نے اپنی ذہنی کیفیات کا ذکر کرتے ہوئے لکھا:

> "(میں) اپنی عجیب و غریب باتوں سے محفلیں گرم کرتا رہا۔ اب وہ ساری باتیں مرجھائے ہوئے غنچے کی طرح لگتی ہیں۔ طبیعت میں اس قدر دھیما پن اور دنیا سے بے تعلقی پیدا ہو گئی ہے کہ ہر وقت دل و دماغ پر تصور ذات الٰہی چھایا رہتا ہے۔ دنیا والوں سے ملنا تو در کنار اپنی شکل بھی آئینہ میں دیکھنے کو جی نہیں چاہتا۔"[۸۳]

۱۷۸۵ء/۱۱۹۹ھ میں "دردِ دل" کی ایک عبارت میں انہوں نے اپنی موت کی پیش گوئی کر دی تھی۔

> "اب میری عمر کا چھیاسٹھواں سال ہے اور یہ رسالہ ختم ہو رہا ہے...... صحیفۂ "واردات" ۱۱۷۲ھ میں ختم ہوا تھا۔ اسی سال والد عالی مرتبہ نے چھیاسٹھ برس کی عمر میں رحلت فرمائی تھی۔ حسن اتفاق کہ اس رسالے کا خاتمہ امسال ہوا جو میرا سالِ ارتحال ہے۔ یہ رسالہ "شمع محفل" کے ساتھ ۱۱۹۵ھ میں شروع ہوا تھا۔ ۱۱۹۹ھ میں ختم ہو رہا ہے۔ ظاہراً یہ خاتمہ توام ہے۔ سکوت خاتمہ بالخیر راقم رسالہ سے۔"[۸۴]

دوستو دیکھا تماشا یاں کا بس
تم رہو، اب ہم تو اپنے گھر چلے

۱۷۸۵ء / ۱۱۹۹ھ میں ہی واقعتاً ان کا انتقال ہوا اور ان کی پیش گوئی پوری ہو گئی اور وہ اپنے ابدی گھر کی طرف رخصت ہو گئے۔ دردؔ کی رحلت سے پانچ سال پہلے مرزا مظہر جانجاناںؔ کی شہادت واقع ہو چکی تھی اور تین ماہ پیشتر غلام قادر خان روہیلہ اپنے باپ ضابطہ خان کا جانشین ہو چکا تھا اور دو برس بعد شاہ عالم کے مکحول ہونے کا سانحہ پیش آنے والا تھا۔ شاہ عالم ثانی بے سروسامانی کا شکار تھا۔ شاہی محلات کو بھی (نجف خان کے زمانے میں) فاقوں کا سامنا کرنا پڑتا تھا۔ دلی کی بساط سیاست پر اسی طرح سے نراجیت (Anarchy) طاری تھی۔ اس لیے اودھ یا دوسرے مقامات کی طرف دلی کے لوگ مسلسل ہجرت کر رہے تھے۔ شہزادہ جہاں دار شاہ بھی لکھنو پہنچ چکا تھا۔ دلی میں ہر طرف عدم استحکام کے سبب شدید بے چینی تھی۔ قلعہ کی حالت پر وحشت برس رہی تھی۔ تخت ویران تھا۔ اس دور میں شاہ عالم کا کہنا تھا کہ اس کے پاس پہننے کے لیے دوسری قبا تک موجود نہ تھی مگر ایسے دور میں بھی قلعہ سے توپ چلتی تھی اور نوبت بج رہی تھی۔ میر درد کا خاندان بہ دستور توکل اور فقر کے رستے پر چل رہا تھا اور ان کے خاندانی سجادہ پر میر آثر بیٹھ چکے تھے۔

بعض شاعر ایسے ہوتے ہیں کہ جنہیں ان کی شاعری سے زیادہ ان کے سماجی اور تہذیبی مرتبہ کے حوالے سے پہچاننے کی کوشش کی جاتی ہے۔ اس طرح سے ان کی شاعری پر شخصی اور تہذیبی کردار غالب آ جاتا ہے اور ان کے ادبی مقام کا تعین کرنا دشوار ہو جاتا ہے اور اس وجہ سے خود اصل شاعر کی شناخت بھی دشوار ہو جاتی ہے۔ شاعر کی شخصیت اس کے شعری جوہر کو پس پشت ڈال دیتی ہے یا بہ صورت دیگر اس کا شعری کردار ثانوی حیثیت اختیار کر جاتا ہے۔ ایسی صورت میں ادب کے مورخ کا اولیں منصب اصل شاعر کی دریافت ہے اور اس کے شعری وجود سے شخصیت کے سایوں کو الگ کر کے اس کے اصل شعری جوہر کو تلاش کرنا ہے۔ یہ وہ رستہ ہے کہ جس پر چل کر نقاد تہذیبی و سماجی مراتب سے لدے ہوئے شاعر کو صحیح طور شاعر دیکھ سکتا ہے۔ اس کی شعری دنیا میں چل پھر سکتا ہے اور اس سے مکالمہ بھی کر سکتا ہے۔ اس عمل سے حقیقی شاعر رفتہ رفتہ ہمارے سامنے ابھرنے لگتا ہے۔ اس کے جذبات واحساسات اور افکار نمایاں ہو سکتے ہیں۔ اس کے شعور ولاشعور کی واردات کا مشاہدہ بھی کیا جا سکتا ہے۔ یوں بالآخر ہمارا تعارف حقیقی شاعر سے ممکن ہو سکتا ہے۔ دردؔ کا جائزہ بھی ہمیں اسی تنقیدی مفروضہ کے حوالہ سے لینا ہوگا۔

دردؔ کے بارے میں ہماری عام تنقید اس طرح سے شروع ہوتی ہے کہ وہ ایک بڑے صوفی تھے اور صوفی خانوادے کے فرد تھے۔ اس طرح کی تنقید کے ذریعے آغاز ہی میں دردؔ کی شاعری اس کے صوفیانہ کردار کے سائے میں آ جاتی ہے۔ یہ سایہ اتنا گہرا ہے کہ اس کے بعد اس کی شاعری کی حقیقی شکل کو تلاش کرنا مشکل ہوتا جاتا ہے۔ دردؔ سے صوفیانہ عقیدت ایک بات ہے اور اس کا شاعرانہ مرتبہ ایک جداگانہ موضوع ہے۔ ادبی تاریخ کے مورخ کے لیے اس کی اصل حیثیت شاعرانہ ہے۔

بعض نقاد دردؔ کی عشقیہ شاعری کو ان کی شخصیت کے ساتھ وابستہ کرنے سے گریز کرتے ہیں یعنی دردؔ کا عاشق مزاج ہونا ان کے نزدیک ناروا اور معیوب سی بات تھی لیکن دردؔ کے ہاں تو عشقیہ شاعری موجود ہے۔ پھر آخر

یہ شاعری کہاں سے نمودار ہوئی؟ اس کا جواز وہ شاعری کی تہذیبی روایت میں تلاش کر لیتے ہیں۔ چناں چہ وہ دردؔ کی عشقیہ شاعری کو غزل کے مجازی عشق کی دین قرار دیتے ہیں یعنی دردؔ عمر بھر اپنی ذات کا نہیں بلکہ رسمی طور پر غزل کے مجازی عشق کا اظہار کرتے رہے۔

میر دردؔ کی طرح اس دور میں مرزا مظہر جانؔجاناں بھی بہت بڑے صوفی تھے۔ وہ نہایت برگزیدہ ہستی تصور کیے جاتے تھے۔ ان کا اردو کلام اگرچہ بہت مختصر ہے مگر عشقیہ تصورات پر مشتمل ہے۔

مسئلہ یہ ہے کہ عہدِ درد کی تہذیب میں عشق ایک حر کی استعارہ تھا جو گرمیِ وجود، رازِ ذات اور رونقِ کائنات کا مظہر سمجھا جاتا تھا۔ قرونِ وسطیٰ سے پیدا ہونے والا عشق کا یہ تصور اٹھارھویں صدی کے ہندوستان میں جاری وساری تھا اور اپنے پیچھے ایک لمبی تہذیبی روایت رکھتا تھا۔ مرزا مظہر ہوں یا سوداؔ، درد ہوں یا میر ان سب شعرا کے تخلیقی وجود کی اساس عشق کے اسی استعارے پر تھی۔ یہ دوسری بات ہے کہ اس کا رخ مجازی بھی ہو سکتا تھا اور حقیقی بھی۔ قابلِ ذکر بات یہ ہے کہ اس روایت کے شعرا اپنے جذباتی طرزِ احساس کو ایک خاص تہذیبی سطح تک ہی ابھرنے کی اجازت دیتے تھے یعنی تہذیبی سطح کا احساس ان کے جذباتی رویوں کی بے باکی پر محتسب کا کردار ادا کرتا تھا۔ اگر دردؔ اپنے تہذیبی مقام پر نظر رکھتے تو اس صورت میں تہذیبی خوف ان کے اندر کے شاعر کو ختم کر سکتا تھا۔ [جیسا کہ ان کے چھوٹے بھائی میر اثرؔ کی شاعری کا دردناک انجام ہوا تھا۔ دیکھیے خواجہ میر اثرؔ پر تبصرہ]

دردؔ کی کام یابی کا بڑا راز اس میں ہے کہ انہوں نے اپنے مقام و مرتبہ کو کسی خوف کا سبب نہیں بننے دیا۔ شعری اظہار کو اپنے اندر کے تخلیقی انسان کی آواز سمجھا اور یہ آواز لوگوں تک پہنچا کر اپنے اظہار کے دائرے میں وسعت پیدا کی۔ درد یہ بات اچھی طرح سمجھتے تھے کہ جذبات اور احساسات کا اظہار کسی تخلیقی انسان کے شخصی آہنگ کو متوازن رکھتا ہے۔ البتہ ان کے عہد نے جذبات کی تہذیب کا جو معیار قائم کیا تھا، وہ اس کی پیروی ضرور کرتے رہے۔ جس طرح ہر عہد کا اپنا نظامِ اخلاق ہوتا ہے اور وہ عہد بہ ہر طور اس نظامِ اخلاق کی قدروں کی توقیر کرتا ہے۔ اسی طرح سے دردؔ کی عشقیہ شعریات، اخلاقیات کے حدود ہی میں رہتے ہوئے نمودار ہوتی ہے۔ درد نے اپنی شعریات کو اپنے دور کے تہذیبی حوالوں کے ذریعے بامعنی بنایا ہے۔ ان کے تخلیقی عمل کی بڑی خوبی یہ ہے کہ ظاہر و باطن ان کی شخصیت میں ہم آہنگ ہو کر تجربہ کی ایک اکائی بنتے ہیں اور یہ اکائی ان کی تخلیقی شخصیت کی مظہر بن جاتی ہے۔ ان کے اندر سے نمودار ہونے والے جذبے، خیال، احساسات اور مہیجات میں ہم آہنگی برابر کارفرما رہتی ہے۔ دردؔ کی شاعری کے موضوعات بھی ان کی تخلیقی شخصیت سے ہم آہنگی کا رشتہ استوار رکھتے ہیں۔ ان ہی اسباب کی بنا پر دردؔ کی شاعری آج کے دور میں بھی ہمارے لیے بامعنی ہے۔

"دیوانِ درد" میں ہمارا تعارف جس دردؔ سے ہوتا ہے، وہ اس دردؔ سے مختلف ہے جو ہمیں "واردات" "علم الکتاب"، "شمع محفل" اور "نالۂ درد" میں نظر آتا ہے۔ "نالۂ درد" کا مصنف ہمہ وقت وجودِ مطلق کے استغراق میں رہنے کا طالب ہے۔ وہ عشقِ حقیقی کی کیفیات سے شرابور ہے اور اس کے نزدیک دنیا محض سایہ اور سراب ہے۔ وہ زندگی سے دور رہتا ہے۔ عام انسانوں کی سماجی زندگی میں اس کی دل چسپی نہیں۔ وہ صرف عمر ڈھلنے اور وقت پورا

ہونے کا منتظر ہے۔ اس کی آنکھیں عدم کی منزل پر لگی ہوئی ہیں۔ دنیا کی طرف دیکھنا بھی وہ پسند نہیں کرتا مگر یہ شخص جب "دیوان درد" کے شاعر کی حیثیت سے ملتا ہے تو اس کے بدن پر عام طور پر نہ جامۂ درویشی دیکھتے ہیں اور نہ امامہ اور نہ ہی وہ اپنے سجادہ پر متمکن نظر آتا ہے۔ "دیوان درد" میں ہم ایک صوفی سے نہیں ایک شاعر سے بھی مکالمہ کرتے ہیں اور ایک ایسے شاعر سے کہ جو خود کہتا ہے:

زور عاشق مزاج ہے کوئی
دردؔ کو قصہ مختصر دیکھا

اس شاعر کے ساتھ ہم کبھی محبوب کی گلی میں جاتے ہیں اور کبھی بت کدہ میں اور کبھی مے کدے کا رخ کر لیتے ہیں۔ وہ ان سب مقامات سے آگاہ ہے۔ اس کا دل یاد محبوب سے زخمی ہے۔ وہ آہ و نالہ بلند کرتا ہے۔ محبوب کے لبوں کی مسیحائی کا طالب ہے اور اس سے کرم فرمائی کی درخواست کرتا ہے۔ اس کے دل میں وصل محبوب کی خواہشیں ہیں جو نامکمل رہ جاتی ہیں۔ ساقی سے بھی وہ اپنی نامکمل خواہشوں کا اظہار کرتا ہے:

کبھی خوش بھی کیا ہے دل کسی رندِ شرابی کا
بھڑا دے منہ سے منہ ساقی ہمارا اور گلابی کا

"دیوان درد" میں عاشق مزاج دردؔ کو دریافت کرنے کی ضرورت نہیں، وہ تو ہر ہر صفحے پر موجود ہے:

بعد مدت کے دردؔ کل مجھ سے
مل گیا راہ میں وہ غنچہ دہن
میری اس کی جو لڑ گئیں آنکھیں
ہو گئے آنکھوں ہی میں دو دو بچن

ہر گھڑی کان میں وہ کہتا ہے
کوئی اس بات سے آگاہ نہ ہو

شب تک جو ہوا تھا وہ ملائم
اپنا بھی تو جی پگھل گیا تھا
میں سامنے سے جو مسکرایا
ہونٹ اس کا بھی دردؔ ہل گیا تھا

ہم نشیں پوچھو نہ اس شوخ کی خوبی مجھ سے
کیا کہوں تجھ سے غرض جی کو مرے بھاتا ہے

ذکر میرا ہی ہے وہ کرتا تھا صریحاً لیکن
میں جو پہنچا تو کہا خیر یہ مذکور نہ تھا

کچھ ہے خبر تجھے بھی کہ اٹھ اٹھ کے رات کو
عاشق تری گلی سے کئی بار ہو گیا

ادھر کو جو مسکرا کے دیکھا　　کچھ تو جی سے حجاب نکلا
مے خانۂ عشق میں تو اے درد　　تجھ سا نہ کوئی خراب نکلا

کیوں بھویں تانتے ہو بندہ نواز　　سینہ کس وقت میں سپر نہ کیا
تجھ سے ظالم کے سامنے آیا　　جان کا میں نے کچھ خطر نہ کیا

شام بھی ہو چکی کہیں اب تو　　آ شتابی کہ رات جاتی ہے

میں تو کچھ ظاہر نہ کی تھی دل کی بات　　پر مری نظروں کے ڈھب سے پا گیا

ہم جانتے ہیں دردؔ اندھیرے میں رات کو　　تو لگ رہا ہے کوچے میں جس گھات کے لیے

اگر چہ یہ بات عجیب اور دل چسپ لگتی ہے کہ ایک ہی شخص دو مختلف حیثیتوں میں دکھائی دیتا ہے۔ جب وہ "نالۂ درد" لکھتا ہے تو ایک خالص صوفی نظر آتا ہے مگر جب غزل لکھتا ہے تو غزل کا روایتی عاشق معلوم ہوتا ہے۔ کیا ہم یہ نہیں کہہ سکتے کہ دردؔ دو مختلف کرداروں میں نظر آتے ہیں۔ ادبی شخصیات کے ہاں کبھی کبھی اس قسم کے مسائل مل جاتے ہیں۔ مثلاً ٹی۔ ایس۔ ایلیٹ نے ایک جگہ یہ کہا ہے کہ اس کی شخصیت میں شاعر اور نقاد کے کردار ایک دوسرے سے مربوط نہیں ہیں بلکہ ایک دوسرے کی نفی کرتے ہیں۔

اگر یہاں شاعر کی شخصیت اور شاعری کے حوالے سے ایلیٹ ہی کا حوالہ دے کر یہ بات کہی جائے کہ شاعری شخصیت سے فرار کا نام ہے تو اس کا انطباق دردؔ کی شخصیت اور شاعری پر بھی ہوتا ہے۔ کیوں کہ ان کی شخصیت وہ نہیں ہے جو ہمیں عشقیہ شاعری میں نظر آتی ہے اور ان کی عشقیہ شاعری ان کی شخصیت میں نظر آتی ہے۔

مسئلہ یہ معلوم ہوتا ہے کہ درد کے ہاں تصوف اور خالص شاعری کی دو الگ الگ اکائیاں اپنے اپنے دائرے میں کار فرما رہتی تھیں۔ لیکن یہاں بھی پلہ خالص شاعری [عشقیہ شاعری] کا بھاری ہے۔ بقول ڈاکٹر محمد صادقؔ 'دردؔ کی شاعری کا ایک تہائی حصہ روحانی اور زندگی کے مسائل سے اور دو تہائی عشقیہ شاعری پر مشتمل ہے۔'[۸۵] یوں لگتا ہے کہ ان کے اندر ایک بڑا عاشق ہمیشہ سے موجود تھا مگر صورت یہ بنی تھی کہ انتیس برس کی عمر میں انہوں نے لباس درویشی اوڑھ لیا تھا اور یہ ہی ان کا نقاب (Persona) بن گیا تھا۔ اس کے بعد عمر بھر یہ عاشق اس نقاب (Persona) کی نگرانی میں تو رہا لیکن تخلیقی عمل کے راستے سے نمودار ہو کر اپنے ہونے کا ثبوت مہیا کرتا رہا۔ صوفیا ہمیشہ اپنی خواہشوں، جبلتوں اور جذبوں کو روحانی اعمال کی کثرت سے دباتے، کچلتے اور ان کی تہذیب کرتے ہیں۔ ان کی مکمل نفی کو وہ روحانی کامرانی تصور کرتے ہیں۔ وہ روح کے آہنگ میں زندہ رہتے ہیں۔ درد کے اندر کا

عاشق جسم وروح کی وحدت اور ہم آہنگی کا شعور رکھتا ہے۔ دردؔ کے اردو دیوان کی تخلیقی توانائی اسی تصور کے سبب سے قائم ہے۔

دردؔ کی شاعری سے عاشق کے ساتھ ساتھ ایک صوفی اور انسان بھی نمودار ہوتا ہے۔ ایک ایسا انسان جو کائنات اور انسانی ذات کے بھید جاننے کے لیے ہمیشہ مضطرب نظر آتا ہے۔

ان بھیدوں کو انسان ہزاروں برس سے جاننے کی مسلسل کوشش کرتا رہا ہے۔ دردؔ کے ہاں تجسس میں جہاں اس اسرار کا احساس ہے وہاں حیرت و استعجاب کی کیفیات بھی ہیں۔ اپنے آپ کو، تخلیقِ کائنات کو اور خالق کائنات کو جاننے کا تجسس دردؔ کے ہاں بہت پرانا ہے۔ اس کا تعلق ان ایام سے ہے جب وہ ایام طفلی میں گریۂ شبی میں مصروف پائے جاتے تھے۔ ہم اس سے پہلے یہ ذکر کر چکے ہیں کہ اس زمانے میں جب وہ انتہا کی طرف بڑھ رہے تھے تو خواجہ ناصر عندلیبؔ کو خبر دی گئی تھی۔ استفسار پر انہوں نے اپنے والد کو جو مسئلہ بتایا تھا، اس کا تعلق اسرار اور تجسس کی واردات سے تھا۔ وہ اس وقت بھی اپنی ذات، خالق کائنات اور مقصد کائنات کو جاننے کے متمنی تھے۔ معلوم ہوتا ہے یہ تجسس اور اسرار، جوانی سے بڑھاپے تک ان کے ساتھ ساتھ رہا اور اس کے ساتھ ہی وہ حیرت و استعجاب کی منزلوں سے بھی گزرتے رہے۔ ہر منزل پر یوں لگتا تھا کہ وہ بہت کچھ جان چکے ہیں مگر آنے والی منزلیں مزید حیرت اور مزید تجسس کا سامان فراہم کر دیتی تھیں۔ اپنے آپ کو مسلسل دریافت کرتے رہنا تخلیقی عمل کا حصہ ہے جس میں سکوت و سکون نہیں ہے۔ اس میں فکر کی ہر نئی لہر ہماری ذات میں ایک نئی حرکت پیدا کرتی ہے اور تخلیقی عمل کی یہ ہی خوبی ہے کہ وہ اپنی ذات کو از سرِ نو دریافت کرنے کا سفر کبھی بھی ختم نہیں کرتا ہے۔ دردؔ کی شاعری کے یہ پہلو یقیناً قابل غور ہیں۔

دردؔ کی شاعری سے نمودار ہونے والے جس فکری اور صوفی انسان کی طرف ابھی ہم نے اشارہ کیا ہے، وہ اس کائنات میں اپنی حقیقت کا ادراک حاصل کرنے کے بعد فکر مند نظر آتا ہے۔ وہ نہ صرف اپنے انجام سے بلکہ عام انسانوں کے انجام سے بھی خائف معلوم ہوتا ہے۔ وہ سمجھتا ہے کہ اس دنیا میں اس کے وجود کا عرصۂ قیام نہایت مختصر ہے اور جتنا عرصہ بھی یہ وجود یہاں قیام رکھتا ہے۔ اسے وہ قیام سے نہیں بلکہ عرصۂ مسافرت سے تعبیر کرتا ہے اور عرصۂ مسافرت کو پورا کرنے کے بعد وہ عدم میں پہنچے گا جو اس کی مستقل منزل ہے۔ دردؔ کے اس انسان کو دنیا میں عرصۂ حیات کے مختصر ہونے کا دکھ نہیں بلکہ اسے فکر ہے کہ مختصر عرصے کے بعد وہ آنے والی منزل کا سامان کیسے تیار کر سکے گا۔

صوفیانہ نقطۂ نظر سے دردؔ نے حیات و کائنات اور انسان کو جس طرح دیکھا ہے، وہ فارسی شاعری کا صدیوں پرانا روایتی اسلوب ہے۔ ان کی غزل اسی تجربہ کے ساتھ سفر کرتی ہے۔ صوفیانہ شاعری میں دردؔ کو اولیت کا درجہ حاصل ہے۔ شمالی ہند میں اردو شاعری کی روایت میں انہوں نے پہلی بار صوفیانہ خیال اور مضامین کو استعمال کر کے صوفیانہ شاعری کی روایت کو استوار کیا ہے۔

دردؔ کی صوفیانہ شاعری میں وسط ایشیا، ایران و عرب اور جنوبی ایشیا کی صدیوں پرانی صوفیانہ روایت کا اظہار

ملتا ہے۔ دردؔ کی شاعری کے صوفیانہ تجربے اپنی باطنی انفرادیت کے ساتھ ساتھ ایک وسیع روایت سے منسلک ہیں۔ ان کے مختصر اردو دیوان میں اس روایت کے استعاروں، علامتوں، کنایوں، رموز و معارف اور عشق کی ایک کائنات آباد ہے۔

اٹھارھویں صدی کے ہندوستان میں تصوف کو گزشتہ صدیوں کے مقابلہ میں زیادہ مقبولیت حاصل ہوتی ہے۔ یہ وہ زمانہ ہے جب شاہ ولیؔ اللہ، مرزا مظہر جانجاناںؔ، خواجہ ناصر عندلیبؔ اور میر دردؔ جیسے نظریہ ساز صوفی تصوف کے افکار و مسائل پر کھل کر بات چیت کرتے ہیں۔ شیخ احمدؔ سرہندی نے وحدت الوجود سے اختلاف کر کے وحدت الشہود کا جو تصور پیش کیا تھا، اٹھارھویں صدی کے صوفیا اس نزاعی مسئلہ پر مدتوں شذرات قلم بند کرتے رہے۔ اسی دور میں چشتی سلسلہ کا احیا ہوتا ہے اور صوفیائے چشت برصغیر میں پھیل جاتے ہیں۔ دلی شہر نقش بندی صوفیوں کا اہم مرکز قرار پاتا ہے۔ مرزا مظہر جانجاناںؔ، میر دردؔ کا خاندان اور شاہ ولیؔ اللہ نقش بندی سلسلے ہی کے صوفیا تھے۔ تصوف کی اس بھرپور روایت کے دور میں میر دردؔ نے اپنی صوفیانہ شاعری پیش کی۔ اس عہد میں تصوف کی اس مقبولیت کے عقب میں اٹھارھویں صدی کے سیاسی، سماجی اور معاشی زوال کے عوامل بھی کارفرما ملتے ہیں اور اس ہمہ گیر زوال کے دور میں انسانی ذات، روایات اور اقدار کی بدترین تباہی کے ہاتھوں پیدا ہونے والا آشوب بھی نظر آتا ہے۔ قتل و غارت اور آشوب زیست نے انسانی طبائع کو از بس نحیف و نزار کر دیا تھا۔ اس لیے اٹھارھویں صدی کا نحیف و نزار انسان بے بسی اور بے کسی کے عالم میں مایوسی و ناامیدی میں ڈوب جاتا ہے۔ ایسے دور ابتلا میں یہ انسان صوفیانہ پناہ گاہیں تلاش کرتا ہے۔ صوفیا کے آستانوں پر دعا کی خاطر مایوس لوگوں کے ہجوم نظر آتے ہیں۔

دردؔ کی صوفیانہ شاعری ایک باعمل اور نظریہ ساز صوفی کی باطنی بصیرت کی عکاسی کرتی ہے۔ یہ شاعری اس کے قلب و نظر پر گزرنے والے مشاہدات اور کشف کی حالتوں پر مشتمل ہے۔

دردؔ کی صوفیانہ شاعری عقل و فہم کی سطحوں پر متاثر کرنے کی قوت رکھتی ہے۔ یہ شاعری صوفیانہ مسائل کی توضیح و تشریح اور تعبیر کا سامان مہیا کرتی ہے۔ تصوف کے بے شمار اہم مسائل جو درد کے مشاہدے کا نتیجہ تھے، تخلیقی سطح پر ان کی شاعری میں ظہور پاتے ہیں۔ انسان، خدا اور کائنات کے بارے میں ان کے ہاں تصورات کی ایک وسیع دنیا آباد تھی۔ وہ ایک سچے صوفی کے طور پر صوفیانہ تجربات کی ان منزلوں سے گزرے تھے جو حیرت، انابت، توکل، فنا، محویت، رضا، وحدت، مشاہدۂ حق، استغنا اور معارف الٰہی کے نام سے تعبیر کی جاتی ہیں۔ ان کی جملہ تصنیفات اور شاعری میں ان تمام منزلوں کے مشاہدات موجود ہیں۔

وہ جو شبلیؔ نے کہا تھا کہ وحدت الوجود بادۂ تصوف کا نشہ ہے۔ دردؔ کی صوفیانہ شاعری بھی اسی کیفیت کی حامل ہے۔ ان کی شاعری کا مرکزی تصور اسی خیال کے گرد گھومتا ہے۔ دردؔ کہتے ہیں:

"وجود مطلق کے ساتھ اتحادی نسبت کے بغیر کسی موجود کی ہستی کا امکان ہی نہیں کیونکہ موجودیت وجود کی شان ہے۔ اس کا غیر عدم ہے جو کسی طور بھی موجود نہیں ہو سکتا اور

امتیازی نشان کے بغیر مختلف اعتبارات کا ظہور محال ہے، لہٰذا اتحاد ہی وجود کا سبب ہے اور امتیاز ان کے ظہور کا سبب اور وہی امتیازی نسبت کے پیدا کرنے والا اور اتحادی نسبت کے دہرانے والا ہے اور ہم سب اللہ ہی طرف سے آئے ہیں اور اسی کی طرف لوٹ جائیں گے۔"[۸۶]

درد کے نزدیک زمین، آسمان اور کائنات کی ہر شے میں اسی ذات واحد کی جلوہ ریزی نظر آتی ہے۔ اس ذات واحد کے سوا کوئی دوسرا وجود حقیقی نہیں ہے۔ اسی وجود حقیقی سے کائنات کا وجود قائم ہے۔ وہی اول ہے، وہی آخر ہے اور وہی ظاہر ہے اور باطن ہے اور تمام اشیا پر مکمل طور پر قدرت رکھنے والا ہے۔ اس کائنات میں ہر طرف اس کے مظاہر نظر آتے ہیں اور انسان بھی اس کا ایک مظہر ہے۔ کائنات میں ذات باری کی تجلیات کے لامتناہی سلسلے جاری رہتے ہیں اور ذات باری ہر بار ایک نئی شان کے ساتھ ظہور پذیر ہوتی ہے۔ تجدیدِ امثال کے اس مسئلہ کے بارے میں درد یہ کہتے ہیں کہ حق تعالیٰ ہر لحظہ ایک نئی شان سے جلوہ گر ہوتا ہے۔ صوفیا تجدیدِ امثال کے قائل ہیں۔ چوں کہ وہ ساری کائنات کو اس ذات پاک کا ظہور سمجھتے ہیں، اسی بنا پر وہ کہتے ہیں۔ حق سبحان تعالیٰ ہر آن اک نئی شان سے جلوہ گر ہوتا ہے۔[۸۷] درد کی شاعری کے ان افکار کو "آئینہ" کی علامت کے حوالے سے دیکھیے:

فارغ ہو بیٹھ فکر سے دونوں جہاں کی
خطرہ جو ہے سو آئینۂ دل پہ زنگ ہے

حیرت زندہ نہیں ہے فقط تو ہی آئینہ
یاں تک بھی جس کی آنکھ کھلی ہے سو دنگ ہے

آہن ہو یا ہو سنگ ہے سب جلوہ گاہِ یار
جوں آئینہ ہر ایک گزر میں صفا کو دیکھ

اے دردؔ مثال آئینہ ڈھونڈ اس کو آپ میں
بیرونِ در تو اپنی قدم گاہ ہی نہیں

آئینۂ عدم ہی میں ہستی ہے جلوہ گر
رہتا ہے کون اس دلِ خانہ خراب میں

مٹ جائیں ایک آن میں کثرت نمائیاں
ہم آئینہ کے سامنے جب آ کے ہو کریں

مزاج نازک دل سے اگر مکدر ہو
یہ آئینہ ہم ابھی پاش پاش کرتے ہیں

عالم آب میں جو آئینہ ڈوبا ہی رہا
تو بھی دامن نہ کیا درد نے تر پانی میں

تیرے ہی دیکھنے کے لیے آئینہ کی طرح
کرتا ہوں اپنے دیدہ حیراں کی احتیاط

صوفیانہ شاعری کی روایت میں "آئینہ" کا استعارہ فارسی شعرا کے لیے ہمیشہ غایت درجہ دل چسپی کا باعث رہا ہے۔ اس دل چسپی کی بڑی وجہ قلب کے ساتھ آئینہ کی کچھ مشابہتیں ہیں۔ صوفیا پاکیزگی، صفائی اور قلبِ انسانی کی جلا کے جس تصور کو پیش کرتے ہیں، اس کی مشابہت آئینہ میں پائی جاتی ہے۔ "آئینہ" میں ہم اسی صورت میں کوئی عکس دیکھ سکتے ہیں کہ جب آئینہ صاف ہو، غبار اور آلودگی سے آلودہ نہ ہو۔ اگر آئینہ آلودہ ہے، زنگ یا غبار سے اٹا ہے تو عکس نہ دیکھا جا سکے گا، لہٰذا آئینہ کو زنگ اور آلودگی سے پاک کرنا ضروری ہے۔ جب آئینہ صاف شفاف ہوگا تو مطلوبہ عکس منعکس ہو سکے گا۔ صوفیا یہ کہتے ہیں کہ اگر قلبِ انسانی میں آلودگی نہیں ہے تو ذاتِ باری کا جلوہ دیکھنا ممکن ہے۔ اس لیے حقیقتِ کبریٰ تک رسائی حاصل کرنے کے لیے قلب کو جلا دینے کی ضرورت ہے۔ اسی طرح سے شعرا "آئینہ" کو "حیرتی" کہتے ہیں۔ بعینہٖ قلبِ انسانی بھی وجودِ مطلق کے تصور میں حیرت زدہ رہتا ہے یعنی قلبِ انسانی اور آئینہ کی ان مشابہتوں کے سبب "آئینہ" کا استعارہ دردؔ کی شاعری میں بھی بار بار نمودار ہوتا ہے۔ ان کے صوفیانہ تجربہ میں "آئینہ" کا یہ استعارہ کہیں حیرت کی کیفیت میں ہے تو کہیں وحدتِ وجود کی کیفیات بیان کرتا ہے اور کہیں پر قلبِ انسانی پر لگنے والے زنگ اور آلودگی کے خطرات سے آگاہ کرتا ہے۔ دردؔ کہتے ہیں کہ حیرت صرف آئینہ ہی سے منسوب نہیں ہے بلکہ ہر وہ آنکھ جو کھل جاتی ہے، حیرتی ہو جاتی ہے یعنی یہ مقام احدیت میں گم ہو جاتا ہے:

حجابِ رخِ یار تھے آپ ہی ہم
کھلی آنکھ جب کوئی پردہ نہ دیکھا

آئینے کی طرح غافل کھول چھاتی کے کواڑ
دیکھ تو ہے کون بارے تیرے کاشانے کے بیچ

عقدۂ دل کھول مثلِ قطرہ ناداں کب تلک
جوں گہر غلطاں رہے گا آب اور دانے کے بیچ

تجھ کو نہیں ہے دیدۂ بینا وگرنہ یاں
یوسف چھپا ہے آن کے ہر پیرہن کے بیچ

اے دردؔ کر ٹک آئینۂ دل کو صاف تو
پھر ہر طرف نظارۂ حسن و جمال کر

تیرے ہی دیکھنے کے لیے آئینہ کی طرح
کرتا ہوں اپنے دیدہ حیراں کی احتیاط

اے دردؔ مثالِ آئینہ ڈھونڈ اس کو آپ میں
بیرونِ در تو اپنی قدم گاہ ہی نہیں

دریائے معرفت کے دیکھا تو ہم ہیں ساحل
گر وار ہیں تو ہم ہیں اور پار ہیں تو ہم ہیں

ان اشعار میں دعوت فکر ہے۔ اپنے دیدۂ بینا کو وا کرنے اور اپنے اندر کی دنیا میں ذات باری کو تلاش کرنے کی، انسان جب یہ مرحلہ طے کر لیتا ہے تو وہ ذاتِ باری کے تصور میں خود کو فنا کر لیتا ہے۔ اس کی ذات کی مکمل نفی کا عمل اسے کامل لطافت کی منزل تک پہنچا دیتا ہے۔ صفات ذات فنا ہو چکنے کے بعد صوفی ذاتِ باری میں مکمل طور پر مدغم ہو جاتا ہے اور صوفی کے لیے یہ انتہائی بلند مقام ہے۔

درد کی شاعری اس انسانی واردات کی حامل ہے جہاں انسان حیرت کے مرحلوں کو طے کرتے ہوئے اس کائنات میں اپنے وجود کے حقیقی رابطوں کو تلاش کرتا ہے۔ بلاشبہ وہ حیرت میں بھی گم ہوتا ہے اور جذب واستغراق کی منازل کا بھی سفر کرتا ہے۔ جہاں معارف الٰہی اور مشاہدۂ حق کی دولتِ بے بہا کے حصول سے وہ صوفیانہ تجربہ کی شادمانی حاصل کرتا ہے۔ اس کائنات میں انسان کی کامیابی کی دلیل دیدۂ بینا کے حصول میں ہے۔ یہ اس کی بصیرت کی آنکھ ہے اور جب یہ آنکھ روشنی حاصل کر لیتی ہے تو اس کائنات کے اسرار اس پر منکشف ہونے لگتے ہیں۔ اس کی ذات پر سب سے بڑا انکشاف یہ ہوتا ہے کہ وہ جس وجود کی تلاش میں مارا مارا ابھرتا ہے، وہ وجود تو خود اس کے اندر موجود تھا۔ صوفیانہ تلاش اور سفر کا یہ ہی وہ مقام آگہی ہے جس پر پہنچ کر سالک کو باطنی دنیا کی روشنی مل جاتی ہے۔ صوفیا انسان کو جہاں کائنات کی نیرنگیوں پر غور و فکر کی دعوت دیتے ہیں، وہاں وہ اپنے باطن میں اترنے کا درس بھی دیتے ہیں۔ اس لیے وہ بار بار اندر کی دنیا کی طرف سفر کرنے اور اترنے کی ترغیب دیتے ہیں۔ درد کی صوفیانہ شاعری میں بھی باطنی دنیا کا یہ تصور بہت اہم ہے اور وہ بار بار انسان کو اندر کی دنیا کا راستہ دکھاتے ہیں جہاں وہ ذات باری کی تجلیات دیکھ سکتا ہے۔

مگر ان تمام باتوں کے باوجود درد کی صوفیانہ شاعری میں ہمیں کسی چیز کی کمی ضرور محسوس ہوتی ہے۔ فارسی شاعری کی صوفیانہ روایت کے ایک بڑے تجربہ کی موجودگی میں بھی درد کی شاعری میں جس شے کی کمی لگتی ہے وہ صوفیانہ تجربہ کا جذب واستغراق ہے۔ مستی و سرشاری، سوز و ساز اور تڑپ کی وہ کیفیت جو فارسی شاعری کی روایت میں عراقی، خسرو اور سرمد کی شاعری کا امتیاز تھی اور جس سے صوفیانہ روایت وجد و حال میں شرابور ملتی تھی۔ درد کی شاعری میں نظر نہیں آتی ہے۔ درد کے ہاں جذبہ واحساس کی وہ حدت کم ہے کہ جس سے صوفیانہ شاعری میں سوز و گداز کی لازوال کیفیات کا سلسلہ پیدا ہوتا ہے۔ اس لیے یوں محسوس ہوتا ہے کہ درد کی شاعری صوفیانہ تصورات کا شعوری سطح پر اظہار کرتی ہے۔ درحقیقت صوفیانہ تجربہ کی یہ شعوری سطح ان کی شاعری میں مسلسل غالب رہتی ہے اور شاعری میں تخلیقی تجربہ کی جذباتی اور محسوساتی سطح پر اپنا دباؤ برقرار رکھتی ہے اور اس کا نتیجہ یہ ہے کہ درد کی شاعری صوفیانہ جذب واستغراق کی تخلیقی سطح سے ہٹی ہوئی معلوم ہوتی ہے۔ اکثر مقامات پر یہ نظر آتا ہے کہ وہ صوفیانہ تصورات کو نظم کر دینے ہی پر اکتفا کرتے ہیں۔ ان تصورات کے اظہار میں حال کی واردات کے اثرات کم ہیں۔ صوفیانہ شاعری محض تصورات اور نظریات کے اظہار سے تخلیقی شاعری کا مرتبہ حاصل نہیں کر

سکتی ہے۔ جو چیز صوفیانہ شاعری کو بلندی پر لے جاتی ہے، وہ وجدانی کیفیات کا انکشاف بھی ہے اور یہ کیفیات بھی ہم درد کے ہاں کم کم ہی دیکھ سکتے ہیں۔ یہ کہنا شاید غلط نہ ہوگا کہ وہ مشاہدہ کی والہانہ سرمستی کو شعری تجربہ میں منتقل نہ کر سکے۔ یہ ہی سبب ہے کہ آج ہم ان کی صوفیانہ شاعری کو شعوری سطح کی شاعری سے تعبیر کرتے ہیں۔

قائم چاندپوری

(م ۱۷۹۳ء)

سودا، میر اور درد کے تذکرے کے بعد اب ہم اس دور کے دیگر شعراء کا مطالعہ کریں گے۔ اس مقام پر ہم میر و سودا کے اس معاصرِ صغیر کا ذکر کرنے والے ہیں کہ جس کی ادبی حیثیت کو بعض تذکرہ نگاروں نے سودا کے برابر یا اس سے بلند قرار دیا ہے۔ مگر شیفتہ ایسے تذکرہ نگاروں کی رائے کو "دیوانگی" سے تعبیر کرتے ہیں اور ان لوگوں کو "ناشناشانِ سخن" کہتے ہیں۔[۸۸] شیفتہ کی اس سخت رائے کے باوجود قائم کی استادی اور شعر و فن کی خوبی کو سب ہی نے سراہا ہے مگر اس کے باوجود اردو ادب کی تاریخ میں اس کی ادبی حیثیت کئی اعتبار سے متنازعہ فیہ رہی ہے۔ اس پر سب سے بڑا الزام تقلید کا ہے اور اس کے ساتھ ساتھ اس کے کلام کی انفرادیت سے بھی انکار کا رجحان غالب رہا ہے۔ ہماری مراد مرزا سودا کے شاگرد قائم چاندپوری سے ہے۔

قائم ایک محتاط اندازے کے مطابق سترھویں صدی کی دوسری دہائی کے خاتمہ کے چند برس بعد چاندپور میں پیدا ہوئے۔[۸۹]

یہ بات دل چسپ ہے کہ جس دور (۴۲-۱۷۳۷ء / ۵۵-۱۱۵۰ھ) میں قائم نے شاعری کا سفر شروع کیا، اس دور میں اردو شاعری کا ایک عہد ختم ہو رہا تھا اور دوسرا دور شروع ہونے والا تھا اور پھر اس کے فوراً بعد ایک ایسا دور جنم لینے والا تھا کہ جس کے ساتھ خود قائم کو وابستہ ہونا تھا۔ ہماری مراد ایہام گوئی کے زوال، مرزا مظہر کی نئی شعریات کے فروغ اور اس نئی شعریات سے میر و سودا اور درد کے دور کا شروع ہونا ہے۔ اس اعتبار سے قائم نے اردو شاعری کو نہایت اہم ادبی منزلوں سے گزرتے ہوئے دیکھا اور ایک بڑا ادبی عہد ان کے سامنے طلوع ہوا۔

قائم کی شاعری اس عہد میں پروان چڑھی جب دورِ مغلیہ کے آخری زمانے میں سلطنت اندرونی سازشوں، عمال کی بدعنوانیوں، بیرونی حملہ آوروں، مرہٹوں اور جاٹوں کے ہاتھ سے تباہ و برباد ہو رہی تھی۔ قائم کا سلسلۂ ملازمت دلی میں شاہی توپ خانہ سے وابستہ تھا۔[۹۰] قیاس کہتا ہے کہ اس ملازمت کے سبب انہوں نے دلی کے آشوب کو بہت قریب سے دیکھا ہوگا۔ یہ دلی کا آشوب ہی تھا کہ جس کی وجہ سے ان کی ملازمت کا سلسلہ منقطع ہوا۔ بعد کا دور ایسا ہے کہ وہ مسلسل گردشِ روزگار کی نذر رہے۔ ۵۵-۱۷۵۴ء - ۱۱۶۸ھ کے لگ بھگ وہ دلی چھوڑنے پر مجبور ہوئے تھے۔[۹۱] بعد ازاں گردش نے شہر شہر پھرایا، بسوٓلی، بریلی، امروہہ، سنبھل، آنولہ اور لکھنو کے علاوہ کئی شہروں میں گئے اور ان کا سلسلۂ مہاجرت طویل ہوتا گیا:

غربت میں مرا حال جو تو دیکھے ہے قاصد
زنہار نہ کہیو اسے یارانِ وطن میں

قائم کی گردش ۹۴-۱۷۹۳ء/۱۲۰۵ھ میں اس وقت تمام ہوئی جب وہ اپنے وطن چاندپور واپس آئے تھے اور یہیں پر ان کا انتقال ہو گیا۔

تاریخ ادب میں بعض واقعات، تسامحات یا حادثات ایسے بھی ہوتے ہیں کہ جن کے نتائج کا خمیازہ تاریخ کو طویل عرصہ تک بھگتنا پڑتا ہے۔ اردو ادب میں تذکرہ نگاری کی روایت کے خاتمہ کے بعد ۱۸۸۰ء میں جب "آب حیات" شائع ہوئی تو اس میں قائم چاندپوری کا ذکر ضمناً ایک مختصر سے حاشیہ کی شکل میں کیا گیا تھا۔ آزاد نے پہلے تو اپنے بیان میں یہ اعتراف کیا:

"ان (قائم) کا دیوان ہرگز میر و مرزا سے نیچے نہیں رکھ سکتے۔"[۹۲]

اس اعتراف کے باوجود قائم، آزاد کو متاثر نہ کر سکے تھے اور انہوں نے یہ جملہ لکھ کر ان کے ادبی مقام و مرتبہ پر خطِ تنسیخ کھینچ دیا:

"مگر کیا کیجئے کہ قبول عام اور کچھ شے ہے۔ شہرت نہ پائی۔"[۹۳]

اور یہ ہی وہ حادثہ ہے کہ جس کے باعث ادب کی دنیا میں ایک طویل دور تک قائم کا ادبی مرتبہ گہن کی حالت میں رہا۔ اس حادثہ پر اظہار خیال کرتے ہوئے ڈاکٹر محمد صادق نے یہ کہا ہے کہ قائم کو نظرانداز کیا جانا ایک افسوس ناک مثال ہے۔ اس میں شک نہیں کہ قائم کو تاریخ ادب میں اس کے جائز مقام سے محروم کرنے والی شخصیت محمد حسین آزاد کی ہے۔ "آب حیات" وہ کتاب ہے جو اردو کے کلاسیکی شعرا پر معلومات کا اہم ذریعہ رہی ہے اور اس کتاب میں قائم کو نظرانداز کیا گیا ہے اور اس کا نتیجہ یہ نکلا ہے کہ قائم سے کسی نے دل چسپی نہیں لی۔[۹۴]

اردو ادب کی تاریخ کا جائزہ لیا جائے تو معلوم ہوگا کہ آزاد سے قبل کے تذکرہ نگاروں نے قائم کے ادبی مرتبہ کا مسلسل اعتراف کیا ہے اور یہ بات اس کا ثبوت ہے کہ قائم قبولِ عام اور شہرت سے محروم نہیں تھے۔ جیسا کہ آزاد نے ظاہر کیا ہے۔ اس نوعیت کے حوالے ڈاکٹر اقتدا حسن کے مرتب کردہ "کلیاتِ قائم" کے مقدمہ میں دیکھے جاسکتے ہیں۔[۹۵] ایسی آرا کے باوجود "آب حیات" کے اثرات کے سبب قائم سے دل چسپی رکھنے والے قارئین کا گراف نیچے گرتا گیا۔ بیسویں کے ربع اول میں قائم کی شہرت کو پہلی بار سانس لینے کا موقع اس وقت ملا جب حسرت موہانی نے "انتخابِ سخن" کے سلسلہ میں قائم کا دیوان ۱۹۰۵ء میں علی گڑھ سے شائع کیا اور اردو ادب کے سنجیدہ قارئین اور نقاد قائم کی طرف متوجہ ہوئے۔ حسرت نے "آب حیات" سے اختلاف کرتے ہوئے یہ کہا کہ قائم کے مشہور نہ ہونے کی وجہ یہ نہیں ہے کہ ان کے کلام میں مقبول ہونے کی قابلیت نہیں ہے۔ حسرت کا کہنا یہ ہے کہ قائم نے اپنے دور کے دیگر اساتذہ کی طرح استادی شاگردی کے ادارے پر توجہ نہیں دی۔ شاگرد کم ہونے کی وجہ سے ان کے کلام کی شہرت بھی کم ہوئی۔[۹۶] بہ قول حسرت، قائم کی گم نامی کا سبب ان کی بے پروائی ہے...... وہ خود ہی

طالبِ شہرت نہ ہوئے۔ انہوں نے شہرت کے سامان فراہم کرنے کی جانب توجہ نہیں کی۔ اس لیے مشہور نہ ہوئے۔[۹۷]

حسرتؔ کی اس رائے کے کافی عرصہ کے بعد مجنوںؔ گورکھپوری شاید پہلے نقاد تھے جنہوں نے قائمؔ کے بارے میں قائم شدہ تعصبات سے آزاد ہو کر اس کے ادبی مقام و مرتبہ کا بھرپور طور پر احساس دلایا۔ اس مقالہ کی اشاعت سے قائمؔ کو ایک طرح کی حیاتِ نو نصیب ہوئی۔ قائمؔ سے حقیقی دل چسپی کا آغاز ۱۹۶۰ء کی دہائی سے شروع ہوتا ہے اور قائمؔ تیزی کے ساتھ ایک صدی کے گہن کے بعد ادبی منظر پر برآمد ہوتے ہیں۔ اس زمانے میں ہندوستان سے ان کا دیوان ۱۹۶۳ء میں ڈاکٹر خورشید الاسلام کی سعی سے چھپا اور لاہور سے مجلس ترقی ادب کی طرف سے ڈاکٹر اقتدا حسن کا مرتب کردہ کلیات ۱۹۶۵ء میں شائع ہوا۔

قائمؔ کی ادبی حیثیت ایک اور پہلو سے بھی بری طرح مجروح ہوئی ہے اور وہ ہے قائمؔ پر میرؔ و سوداؔ اور دردؔ کی تقلید پر حرف گیری......ان کو میرؔ و سوداؔ کا مقلد کہا گیا ہے اور ان کی غزل کو کسی رنگ خاص سے عاری قرار دیا گیا ہے۔ اس رائے کا اظہار ڈاکٹر محمد صادق نے بھی کیا ہے۔[۹۸]

قائمؔ کے فن کو پرکھنے کے لیے ذرا ان کے دور (۱۷۹۳-۱۷۲۳ء) پر نظر ڈالیے تو معلوم ہوگا کہ یہ اردو ادب کی تاریخ میں تجربات کا بڑا زرخیز دور ہے۔ ایک ایسا دور جہاں شعری امکانات میں توسیع ہوتے ہوتے اردو شاعری اپنی عظمت کا ایک دور پورا کر لیتی ہے جہاں اردو غزل روایات کا ایک وسیع دائرہ تشکیل دیتی ہے اور کلاسیکی تکمیل کا ایک بھرپور نقش بنانے میں کام یاب ہو جاتی ہے۔ اس دور میں روایات، امکانات اور تجربات کے پھیلاؤ کا سفر مسلسل جاری ملتا ہے۔ اس لیے یہ دور اپنی ذات میں تخلیق کا ایک بڑا ذخیرہ رکھتا ہے۔ قائمؔ کی شاعری کا جائزہ لیں تو ان کے ہاں طرزِ احساس اور خیال و فکر کا جو سرمایہ ملتا ہے وہ اس عہد میں ایک مشترکہ ذخیرہ کی حیثیت رکھتا ہے۔ اس میں شک نہیں کہ ایک ہی عہد کے شعرا کے درمیان ایک چیز قدرے مشترک کی حیثیت رکھتی ہے اور وہ ہے اس عہد کے فن کاروں کے درمیان ایک ادبی شعور کی شراکت......اس حوالے سے ایک عہد کے فن کار اپنے تجربہ میں اس ادبی شعور میں اشتراک کرتے ہیں جو اس عہد کی پیداوار ہوتا ہے۔ اسی شراکت سے اس دور کا طرزِ احساس جنم لیتا ہے۔ یہ طرزِ احساس بھی ان فن کاروں میں مشترکہ طور پر نظر آتا ہے لیکن اس طرزِ احساس سے کسی فن کار کا فن جو بھی مخصوص شکل و صورت اختیار کرے گا، وہ لکھنے والے کے انفرادی تجربہ کا نتیجہ ہوگا اور تجربہ کی یہ مخصوص شکل اسی لکھنے والے سے منسوب رہے گی اور اس کی شناخت قرار دی جائے گی۔ مثلاً میرؔ کی شاعری کا طرزِ احساس اس دور کا اجتماعی طرزِ احساس ہے مگر اس طرزِ احساس سے میرؔ کے انفرادی تجربات نے جو شاعری پیدا کی ہے، وہ اپنی انفرادیت کی وجہ سے ان کی واضح شناخت بن جاتی ہے۔ یہ صورت حال قائمؔ کے ہاں نظر نہیں آتی۔

مسئلہ یہ ہے کہ قائمؔ، میرؔ و سوداؔ اور دردؔ کی طرح عہد ساز شاعر نہ تھے بلکہ تخلیق شدہ عہد کے ترجمان یا اس عہد کی روایت کے نمائندہ شاعر تھے۔ سوداؔ، میرؔ اور دردؔ کی بنائی ہوئی روایات کے سائے میں کسی آنے والے شاعر سے یہ توقع رکھنا کہ وہ ان کے دور ہی میں کسی نئی روایت کا اضافہ کر سکے گا، دشوار معلوم ہوتا ہے۔ ایک ایسے دور میں

جب شعری روایات ایک خاص سطح تک پہنچ کے مستحکم ہو گئی ہوں تو ایسے وقت میں کوئی شعری نابغہ ہی ان روایات سے ٹکرا کے آگے گزر سکتا ہے اور قائم کی ذات میں اتنا بڑا شعری نابغہ موجود نہ تھا۔ ان کے اندر جو شاعر موجود تھا، اس نے اپنے عہد کی روایات سے مطابقت اور شناخت کرتے ہوئے اپنا شعری سفر شروع کیا تھا۔ جس طرح قائم کے استاد سودا نے مغلیہ دور کے فارسی گو شعرا کو اپنا آدرش بنا کر ان سے تخلیقی حرارت حاصل کی تھی، اسی طرح سے قائم نے اپنے دور کی روایت کو اپنی تخلیقی توانائی کا سرچشمہ قرار دیا مگر وہ یہ بات بھول گئے کہ تخلیق کے اصل سرچشموں کے سامنے ان کے فن کی قدر و قیمت کیا رہ جائے گی اور جب اپنے دور کی روایت کو خام مواد کے طور پر استعمال کیا جائے گا تو اس کا نتیجہ کیا ہوگا۔[۹۹] یہ قائم کا المیہ تھا۔ وہ میر، سودا اور درد کے سایوں سے نہ بچ سکے۔ مجنوں گورکھپوری اور ڈاکٹر جمیل جالبی نے قائم کے ہاں شاہ حاتم کے رنگوں کی بھی نشان دہی کی ہے[۱۰۰] مگر ان کے اثرات کے باوجود قائم کے ہاں غزل کا انفرادی مزاج بھی موجود ہے جس کا ہم آئندہ مباحث میں ذکر کریں گے۔

سودا چوں کہ قائم کے استاد تھے، اس لیے ان دونوں شعرا کا تقابلی جائزہ عام طور پر لیا جاتا ہے۔ ظاہری طور پر قائم پر سودا کا عکس نظر آتا ہے مگر درحقیقت قائم ایک مختلف تجربے کا شاعر بھی ہے۔ جو چیز قائم کو سودا سے منفرد کرتی ہے، وہ قائم کے عشق کی حرارت اور اس کی گریہ زاری ہے۔ قائم کے تجربہ میں دل لہو ہو کے دیدہ تر سے گزر جاتا ہے۔ جب کہ سودا کے ہاں عشق کی وہ حرارت ہی نہیں ہے جو دل کو لہو کر سکے۔ وہ زندگی کے شدائد، حسرتوں اور ناکامیوں کے شاعر نہیں ہیں لیکن قائم کے ہاں غزل کی جگرداری موجود ہے۔ سودا غزل میں جس بات سے مات کھا گئے، وہ ان کا قصیدہ تھا۔ قصیدے کے زور اور تیزی نے سودا کی غزل کو تغزل کے سانچوں میں کم کم ہی ڈھلنے کا موقع دیا۔ قائم ایک غزل گو کا مزاج لے کر پیدا ہوئے تھے۔ اس لیے سودا جیسے انجام سے بچ گئے۔ قائم کو جس بات نے سودا سے الگ ایک منفرد مقام دیا ہے، وہ دل کی مرثیہ خوانی ہے۔ اس مقام پر اپنے عہد کے ادبی شعور کے حوالے سے وہ میر کے سائے تلے نظر آتے ہیں مگر میر کے ہاں دل کی مرثیہ خوانی ایک تسلسل سے ہے۔ میر تو سدا بہار غم کا شاعر ہے، جہاں دل سے نکلنے والے نوحے کبھی بند نہیں ہوتے مگر قائم کے ہاں غم ایک گزر جانے والی کیفیت کا نام ہے۔

قائم پر میر و سودا کے اثرات ایک داستانی حیثیت اختیار کر چکے ہیں اور ان تعصبات کو الگ کر کے قائم کے بارے میں کچھ کہنا مشکل ہے۔ قائم کی شاعری کے بارے میں یہ کہنا بہتر ہوگا کہ قائم کی شاعری امتزاجی رنگوں سے عبارت ہے۔ اس رنگ خاص کی شاعری میں نہ میر جیسی شدت ہے اور نہ سودا جیسا جوش اور زور...... قائم کا شعری تجربہ ایک درمیانی رستہ تلاش کر کے ایک نیا امتزاجی رنگ بنانے میں کامیاب ہوتا نظر آتا ہے۔ یہاں اگر میر و سودا کے عکس موجود بھی ہیں تو ان میں قائم کی داخلی شخصیت کا متوازن رنگ بھی نمایاں ہوتا ہے اور یہ ان کا منفرد رنگ کہا جا سکتا ہے۔ اس معاملہ میں ان کی مثال کم و بیش مصحفی کی سی ہے۔ یہ دونوں شاعر اپنے عہد سے اپنے شعری تجربے کا اکتساب کرتے ہیں۔ اس تجربہ میں گزشتہ شعرا کے انفرادی رنگ استعمال کرتے ہیں۔ اس لیے ان کی شاعری اپنے دور کی بازگشت معلوم ہوتی ہے۔

قائم کے رنگ خاص کی نشان دہی کے لیے ہم یہاں ان کی دو غزلوں کے کچھ اشعار درج کرتے ہیں:

اب کے جو یہاں سے جائیں گے ہم
پھر تجھ کو نہ منہ دکھائیں گے ہم

مشکل ہے نہ آنا تجھ گلی میں
پر یہ بھی سہی، نہ آئیں گے ہم

جو آگے کہا کیسے ہیں تجھ سے
سو اب کے وہ کر دکھائیں گے ہم

ایسا ہی جو دل نہ رہ سکے گا
ٹک دور سے دیکھ جائیں گے ہم

ہاں کیوں نہ ملیں گے تجھ سے ظالم
جب گالیاں نت کی کھائیں گے ہم

آزردہ ہو غیر سے، لڑو یاں
اس عہدے سے کب بر آئیں گے ہم

جیتے ہی سے ہاتھ اٹھائیں گے لیک
باتیں نہ تری اٹھائیں گے ہم

گر زیست ہے تجھ تلک تو پھر کیا
صدقے ترے مر ہی جائیں گے ہم

اب کوچے میں تیرے ہی پیارے
کسی اور سے جی لگائیں گے ہم

جوں چاہیے چاہ کا سرشتہ
جیتے ہیں تو کر دکھائیں گے ہم

اس پر بھی اگر ملیں گے تو خیر
قائم ہی نہ پھر کہلائیں گے ہم

نہ دل بھرا ہے، نہ اب نم رہا ہے آنکھوں میں
کبھو جو روئے تھے خوں جم رہا ہے آنکھوں میں

میں مر چکا ہوں یہ تیرے ہی دیکھنے کے لیے
حباب وار تنک دم رہا ہے آنکھوں میں

موافقت کی بہت شہریوں سے میں لیکن
وہی غزال ابھی رم رہا ہے آنکھوں میں

وہ محو ہوں کہ مثالِ حبابِ آئینہ
جگر سے اشک نکل، تھم رہا ہوں میں

بسانِ اشک ہے قائم تو جب سے آوارہ
وقار تب سے ترا کم رہا ہے آنکھوں میں

قائم کی غزل میں ایسے بے شمار اشعار آسانی سے مل جاتے ہیں جن پر قائم کے اپنے رنگ کی چھاپ ہے۔ ان اشعار میں لذتِ اسیری، جگر داری، رسم عاشقی، فنا، رندی، جوانی، حسرتِ ایام، جنون، وحشت و صحرا اور گریہ زاری کے مضامین عام طور پر نظر آتے ہیں۔ ان اشعار میں قائم کی وہ ذاتی سعی و کاوش نمایاں ہوتی ہے جس سے ان کی غزل میں ایک خاص رنگ نظر آتا ہے:

آج کل پھر موسم گل کے ہے آنے کی خبر
لے اگر لینی ہے تو اپنے دوانے کی خبر

وہ باعثِ زیست شائد آ جائے
اے جان! تو جائیو ٹھہر کر

مت قصر کو ہستی کے کھڑا دیکھ تو غافل
مانندِ حباب اس کی ہے تعمیر ہوا پر

بھلا اے ابرِ مژگاں، تک تو بس کر
ابھی تو کھل گیا تھا تو برس کر

بہارِ عمر ہے قائم کوئی دن
اسے جوں گل پیارے کاٹ ہنس کر

دل گنوانا تھا اس طرح قائم
کیا کیا ہائے تو نے خانہ خراب

بجز اس کے کہ خوب رویئے اور نہیں
غمِ دل کا کوئی علاج نہیں

وہ دن گئے کہ لو ہو نکلے تھا چشمِ تر سے
اب لختِ دل ہے کوئی یا پارۂ جگر ہے

کسے گل گشتِ گلشن کی ہوس ہے
اسیری کا جگر پر داغ بس ہے

آہ اے پیرِ چرخ قائم نام
یاں جو رہتا تھا اک جواں ہے یاد

نہ جانے کون سی ساعت چمن سے بچھڑے تھے
کہ آنکھ بھر کے نہ پھر سوئے گلستاں دیکھا

کھل گیا آپ آپی کچھ قائم
کیا بلا اس جوان پر آئی

کل اے آشوب نالہ آج نہیں
آج ہنگامہ پر مزاج نہیں

چھوٹ کر قید سے ہم گرچہ رہے گلشن میں
پر تری قید کو صیاد بہت یاد کیا

ظالم خبر تو لے کہیں قائم ہی یہ نہ ہو
نالاں و مضطرب پسِ دیوار ہے کوئی

اے گریہ کر نہ ہم سے طلب خونِ دل مدام　　یاں گھر فقیر کا ہے کبھو ہے کبھو نہیں

دل سے رخصت ہو بس اے خواہشِ گلگشت کہ اب　　تابِ رفتار کدھر، طاقتِ پرواز کدھر

پوچھو ہو مجھ سے تم کہ پیئے گا بھی تو شراب　　ایسا کہاں کا شیخ ہوں یا پارسا ہوں میں

شیشۂ دل ہے میرا کون سی گنتی میں بتاں　　تم تو اک آن میں تاراج حلب کرتے ہو

دیکھیں کرتا ہے کون سینہ سپر　　جب وہ تیغ امتحان پر آئی

ان اشعار کے قرینہ میں قائم کی شخصیت کا تخلیقی جوہر موجود ہے۔ان میں نہ نالۂ میر کا شور ہے اور نہ میر کے غم والم کا تیکھا پن موجود ہے۔ان میں غزلِ سودا کی خارجی فضا بھی نہیں ہے لیکن اس کے باوجود ان اشعار کے پس منظر میں میر وسودا کے دور کا اجتماعی ادبی شعور بھی مجتمع ملتا ہے۔

قائم ایک عہد ساز شاعر تو ثابت نہیں ہو سکے مگر وہ اپنے عہد کے نمائندہ شاعر ضرور ہیں۔ قائم کی شکل میں میر وسودا کا دور بولتا ہے مگر یہ ادبی حیثیت بھی اس دور کے کسی دوسرے شاعر کو حاصل نہیں ہے۔

قائم نے غزل کے علاوہ اس دور کی بیشتر اصنافِ سخن میں طبع آزمائی کی ہے۔اس میں شہر آشوب، قطعات، مخمس، مسدس، ترجیع بند، قصائد مثنوی اور سلام ومراثی شامل ہیں۔یہ بات اس کا ثبوت ہے کہ قائم ہر صنف سخن میں استادی کا اظہار کر سکتے تھے۔ان کا ایک شہر آشوب کافی مشہور ہے۔ شہر آشوب اپنے مزاج کے اعتبار سے ایک حزنیہ تاثر پیدا کرتا ہے اور اپنے عہد کے مجموعی زوال کا اظہار کرتا ہے۔ جیسے حاتم اور سودا کے شہر آشوب اس دور میں اس صنف سخن کا مزاج اور معیار متعین کر چکے تھے۔ قائم کا شہر آشوب بھی اس دور کے سیاسی، سماجی، معاشی اور اخلاقی زوال کو پیش کرتا ہے مگر قائم نے شاہ عالم ثانی کے خلاف شدید نفرت، طیش اور غم وغصے کی کیفیت کا اظہار کر کے اسے ہجویہ رنگ دے دیا ہے اگر چہ یہ ہجو سودا کی ''تضحیک روزگار'' جیسی نہیں ہے۔ قائم کے شہر آشوب کا ابتدائی منظر دشنام طرازی کا ہے۔اس شہر آشوب کا قرینہ اور قائم کا غیظ وغضب یہ ظاہر کرتا ہے کہ جیسے ان کو ذاتی صدمات کا سامنا کرنا پڑا ہوگا۔ نہایت تیز اور گہرے طنز سے لبریز یہ شہر آشوب میر وسودا کے دور کے اہم شہر آشوبوں میں شمار ہوتا ہے۔

میر سوز اور اثر

قائم کے بعد ہم میر وسودا کے دور سے منسلک دو ایسے شاعروں کا ذکر کریں گے کہ جو ان بڑے شعرا کے

معاصرینِ صغیر کی حیثیت سے مشہور ہیں۔ ہماری مراد میر سوزؔ اور میر اثرؔ سے ہے۔ میرؔ، سوداؔ اور دردؔ جیسے عہد ساز شاعروں کے سائے میں زندہ رہ کر کوئی منفرد رنگ بنانا انتہائی دشوار گزار مرحلہ تھا۔ یہ شاعر اپنی اپنی جگہ انتہائی احترام سے دیکھے جاتے تھے اور ان کے شعر کو سند اور سکہ رائج الوقت کی حیثیت حاصل تھی۔ بالخصوص میرؔ اور سوداؔ جس طرح سے اٹھارھویں صدی کے نصف آخر کے ادبی افق پر چھائے ہوئے تھے، ان کے سامنے کسی نئے چراغ کا جلنا مشکل نظر آتا تھا لیکن ایسے ماحول میں بھی سوزؔ اور اثرؔ نے اپنی تخلیقی صلاحیتوں کا مظاہرہ کرتے ہوئے اردو غزل میں ایک نئے شعری رنگ کا اضافہ کیا۔ یہ معرکہ کس طرح انجام پایا، اس کی مختصر سی روداد کچھ یوں ہے:

میرؔ، سوداؔ اور دردؔ نے اردو شاعری کے اسالیب کا معیار بلند کرنے کے لیے جو زبان استعمال کی تھی، وہ خالص ادبی زبان تھی اور اس پر فارسی روایت کا گہرا غلبہ تھا۔ ان شعرا کی مسلسل سعی و کاوش سے اردو شاعری میں ایک ایسی ادبی زبان وجود میں آگئی تھی جو کسی بھی معیاری زبان کے لیے ایک اہم بنیادی ضرورت سمجھی جاتی ہے۔ اس سلسلہ میں سوداؔ نے سب سے بڑھ کر اپنا کردار ادا کیا تھا اور ویسے بھی چوں کہ ان کی توجہ خیال و فکر اور داخلیت سے زیادہ زندگی کے خارجی پیرایوں اور زبان کے لسانی پہلوؤں کی طرف مرکوز تھی، اس لیے ان کے اس رجحان نے اردو شاعری کے لیے زبان میں لفظ، معنی اور اس کے استعمال میں بیش بہا اضافے کیے۔ میرؔ اور دردؔ نے خاص طور پر تغزل کی زبان تخلیق کرنے کی طرف توجہ کی۔ انہوں نے ذات کے داخلی اظہار کے لیے زبان کے شعری باطن کو دریافت کیا۔ وہ ایک ایسی شعری لغت تخلیق کرنے میں کام یاب ہوگئے جو داخلی دنیا کی معلوم و نامعلوم کیفیات کو لفظی پیکر میں ڈھال سکتی تھی۔ ان شعرا کی کوششوں سے جو شعری زبان بنی، وہ اس دور کی معیاری ادبی زبان کا درجہ رکھتی تھی۔

لیکن میر سوزؔ اور میر اثرؔ کا ادبی شعور اس ادبی زبان سے اپنی شناخت نہ کر سکا۔ البتہ قائمؔ چاندپوری نے اس زبان سے اپنی شناخت کرتے ہوئے اسے استعمال کیا اور ان کی سعی سے اس زبان کی روایت کو مزید فروغ حاصل ہوا لیکن اس کے مقابلے میں سوزؔ اور اثرؔ نے اپنے اظہار کے لیے ایک الگ رستہ اختیار کیا۔ انہوں نے اس معیاری ادبی زبان کے مقابلہ میں وہ زبان دریافت کی جس سے در حقیقت لفظی طور پر نہیں بلکہ حقیقی طور پر عوام سے گفتگو ہو سکتی تھی۔ یہ بول چال کی عام معیاری زبان تھی جو دلی کے گلی کوچوں میں بولی جاتی تھی۔ اس زبان پر نہ ادبی معیارات کا بوجھ تھا اور نہ تصنع کی جھلک تھی۔ یہ سیدھے سادے اظہار کی زبان تھی اور اپنے اندر اس تہذیب کا ذائقہ رکھتی تھی جس نے کئی صدیوں کے عمل سے اس زبان کے ظاہر و باطن کو سینچا تھا۔ سوزؔ اور اثرؔ کی زبان اٹھارھویں صدی کی دلی کی عوامی زبان تھی اور اس میں معاشرے کا اجتماعی تجربہ بول رہا تھا۔ اس تجرباتی اشتراک نے سوزؔ اور اثرؔ کے قارئین میں جس چیز کو پیدا کیا، وہ لسانی موانست تھی۔ کسی بھی فن پارے کی تاثیر سے پہلے جو منزل آتی ہے، وہ لسانی موانست کی ہے۔

سوزؔ اور اثرؔ نے ایک ایسا شعری اسلوب وضع کیا جس میں معاشرہ ہم کلام ہوتا ہوا نظر آتا ہے۔ ایسی شاعری صرف وہی شاعر پیدا کر سکتا ہے جو عام معاشرتی عمل میں شب و روز انسانوں کے بہت قریب رہتا ہو اور ان کو اپنے قریب لانے کی خواہش رکھتا ہو اور جس کی شاعری میں ابلاغ کا مسئلہ نہ ہو اور نہ ہی معنی کی بہت سی سطحیں بنتی ہوں۔ یہ ایک طرح کی عام فہم شاعری ہوتی ہے جس میں جذبات و احساسات کے پیچیدہ سلسلوں کی جگہ سادا تجربات ہوتے ہیں

جو لمحہ بھر میں ابلاغ کا رستہ طے کر کے قاری کو شاعری کی مسرتوں سے مسرور کر دیتے ہیں۔ ایسی شاعری کا ادب میں کوئی بڑا مقام اور مرتبہ تو نہیں ہوتا اور یہ کبھی بھی ادب عالیہ کا درجہ حاصل نہیں کر سکتی مگر اپنے زمانے کے اعتبار سے یہ شاعری ایک اہم مقصد کو پورا کرتی ہے اور مقصد تہذیبی روایت کے چھوٹے چھوٹے تجربات کے اظہار سے قاری کو تخلیق کے لطف سے سرشار کرنا ہے۔ میر سوزؔ اور میر اثرؔ اسی ادبی روایت کے شاعر ہیں۔

میر سوزؔ (۹۹-۱۷۹۸ء / ۲۴-۱۷۲۳ء)[۱۰۱] صرف شاعر ہی نہ تھے۔ وہ اسپ سواری، تیر اندازی، موسیقی اور خوش نویسی میں بھی مہارت تمام رکھتے تھے۔

یہ وہی میر سوزؔ ہیں کہ جن کے بارے میں مشہور ہے کہ مشاعروں میں اپنے جسمانی اعضا کے مظاہرے سے شعر کی تصویر کھینچ دیتے تھے۔ سوزؔ کی شعر خوانی کی ایک تصویر "آب حیات" کے صفحات میں آج بھی محفوظ ہے:

"شعر کو اس طرح ادا کرتے تھے کہ خود مضمون کی صورت بن جاتے تھے...... شعر نہایت نرمی اور سوز و گداز سے پڑھتے تھے اور اس میں اعضا سے بھی مدد لیتے تھے۔ مثلاً "شمع" کا مضمون باندھتے تو پڑھتے وقت ایک ہاتھ سے شمع اور دوسرے کی اوٹ سے وہیں فانوس تیار کر کے بتاتے۔ بے دماغی یا ناراضی کا مضمون ہوتا تو خود بھی تیوری چڑھا کر وہیں بگڑ جاتے۔"[۱۰۲]

سوزؔ کی شاعری عشق و عاشقی کی دنیا سے آباد ہے۔ اس میں نشاطِ وصل کے سامان کے ساتھ ساتھ ہجر و فراق کی عام کیفیات بھی ہیں۔ ان کا عشق ایک عام انسان کا عشق ہے اور اس عام انسان کے عشق میں جو جذباتی رویے ہو سکتے ہیں، وہی رویے سوزؔ کی شاعری کے ہیں۔ ان کا عشق نہ سنجیدہ ہے نہ ماورائی......اسی زمین کا عشق ہے۔ عشق کا یہ وہی تصور ہے جو بعد ازاں لکھنو کے مخصوص تہذیبی ماحول میں مقبول ہوا اور جرأتؔ کی غزل میں پروان چڑھا۔ چوں کہ لکھنو کی نسوانی فضا میں اس رنگِ سخن کے پھلنے پھولنے کے امکانات بہت زیادہ تھے، اس لیے جرأتؔ نے اس رنگِ سخن کو درجہ کمال تک پہنچایا۔ سوزؔ کی اس غزل کو اگر جرأتؔ کے کلام میں رکھ دیں تو کوئی فرق نظر نہ آئے گا:

چٹکیاں لے لے کے ستاتے ہو | اپنی باری کو بھاگ جاتے ہو
دم بدم منہ چڑاتے ہو اچھا | "واہ! کیا خوب منہ بناتے ہو"
ہے بغل میں تمہاری میرا دل | ہاتھ خالی کیا اب دکھاتے ہو
دل میں آوے سو منہ پہ کہہ دیجے | کیا غلاموں سے بڑبڑاتے ہو
رات کی باتیں ہم کو ہیں معلوم | تم یہ باتیں بہت بناتے ہو

آپ جلتا ہے آتشِ غم سے
سوزؔ کی جان کیوں جلاتے ہو

آزادؔ نے ان کے کلام میں لطفِ زبان کے علاوہ جو خاص بات کہی ہے، وہ یہ ہے کہ سوزؔ کے شعر پڑھنے

سے یوں معلوم ہوتا ہے کہ جیسے کوئی چاہنے والا اپنے چہیتے عزیز سے باتیں کر رہا ہو۔[۱۰۳] میرؔ نے اپنے تذکرہ میں ان کی شاعری کے جس "علیحدہ طرز"[۱۰۴] کا ذکر کیا ہے، وہ یہ ہی طرزِ سخن ہے جو بات چیت کے انداز، لسانی موانست اور عشقیہ واردات سے مرتب ہوتا ہے۔

سوزؔ کا دیوان ایک طویل مکالمہ کی حیثیت رکھتا ہے۔ جہاں ہر صفحے پر شاعر کبھی اپنے آپ سے باتیں کرتا ہے اور کبھی محبوب سے۔ یہ مکالمہ اس کے روز و شب کی جذباتی کیفیات پر مشتمل ہے۔ محبوب سے التجائیں ہیں، گلے شکوے ہیں، لحاتِ وصل کی باز آفرینی ہے، وصلِ تازہ کا اظہار ہے اور دوسری عشقیہ واردات کا ایک مسلسل بیان ہے جو ختم نہیں ہوتا ہے:

جو ہم سے تو ملا کرے گا — بندہ تجھ کو دعا کرے گا
بوسہ تو دے کبھو مری جان! — مولا ترا بھلا کرے گا
ہم تم بیٹھیں گے پاس مل — وہ دن بھی کبھو خدا کرے گا

خوباں سے نہ کر محبت اے دل — آ مان کہا خراب ہوگا

جتنا کوئی تجھ سے یار ہوگا — اتنا ہی خراب و خوار ہوگا
ہر روز ہو روز عید تو بھی — تو مجھ سے نہ ہم کنار ہوگا
بس دل اتنا تڑپ نہ چپ رہ — تجھ کو بھی کہیں قرار ہوگا
جا یار شتاب سوزؔ سے مل — تیرا اسے انتظار ہوگا

دل ترا کب کا آشنا ہے — کیا جانیے اس کو کیا ہوا ہے
میں نے تجھے کبھی نہ دیکھا — بن دیکھے دل کا جی لیا ہے
رہنے دیجو اسے مری جاں — واللہ بہت یہ کام کا ہے
اک بات کہوں اگر سنے تو — تیرا بھی جی کہیں لگا ہے
شرما مت مجھ سے راست کہہ جان — بتلا تو اس میں کیا مزا ہے
تو سوزؔ سا اس کو جانیو مت — ظاہر میں بہ مشکل پارسا ہے
ہر شب رکھتا ہے چار عورت — لونڈا ہے سو روز ناشتا ہے
ٹک رات تو آنے دو مری جان — پھر دیکھیو تم کہ کیا مزا ہے

میر اثرؔ

(۱۷۳۵-۳۶ء/۱۷۹۴ء)

میر اثرؔ، خواجہ میر دردؔ کے چھوٹے بھائی ہیں۔ غزل میں ان کی شہرت کا سبب زبان کی سادگی، چھوٹی بحریں اور سوز و گداز کے تجربات ہیں۔ مولوی عبدالحق ان کو سچے دل کی واردات کا شاعر کہتے ہیں جو سیدھے الفاظ میں اس واردات کو ایسے بیان کرتا ہے جیسے کوئی باتیں کرتا ہے۔ ان کی زبان کو دیکھ کر حیرت ہوتی ہے۔ اردو کے کسی شاعر کو ایسی سلیس زبان نصیب نہیں ہوئی۔[۱۰۵] لیکن ان کو زیادہ شہرت مثنوی "خواب و خیال" کی وجہ سے حاصل ہوئی اور عجیب بات ہے کہ مثنوی کی شہرت کے بعد وہ شاعر کی حیثیت سے اس مثنوی سے لاتعلق ہو گئے تھے اور اپنی اس تخلیق کو "خلاف طبع" قرار دے بیٹھے تھے۔

اثرؔ کی غزل میں ہجر و فراق کی واردات ہے۔ وصل نصیب نہ ہونے کی کسک سی ہے۔ ان کے اشعار میں تشنگی کی کیفیات مسلسل نظر آتی ہیں۔ ان کے جذبوں اور خواہشوں کی تکمیل نہیں ہوتی، پوری شاعری پر یاس اور الم کا منظر طاری رہتا ہے۔ ان کی غزل سے جو مجموعی تاثر بنتا ہے، وہ انتظار کا ہے۔ ایسا انتظار جو نا مختتم ہے اور جس کا تسلسل زماں کی اس سرحد سے اگلی سرحد تک جڑا ہوا ہے۔ ان کے دیوان کی غزلوں کو دیکھ کر اندازہ ہوتا ہے کہ بیشتر غزلیں "خواب و خیال" کے تجربے کے بعد کی ہیں۔ "خواب و خیال" جوانی کی تخلیق تھی۔ جب کہ ان کے ہاں تجربہ کی پختگی پیدا ہو چکی تھی اور جوانی کے جذبات و احساسات کا طلاطم ڈھل چکا تھا۔ جوانی کی مایوسیوں نے ان کی طبیعت کو افسردہ کر دیا تھا۔ اس لیے ان کی غزل کا افق جذبات کے جوش و خروش سے خالی ہے۔ اثرؔ کے ان اشعار میں ان ہی خیالات کی بازگشت سنائی دیتی ہے:

ترے آنے کا احتمال رہا — مرتے مرتے یہ ہی خیال رہا

پھر کے دیکھا نہ اس طرف اس نے — آہ ہر چند میں پکار رہا

لوگ کہتے ہیں یار آتا ہے — دل تجھے اعتبار آتا ہے
دوست ہوتا جو وہ تو کیا کرتا — دشمنی پر تو پیار آتا ہے
ترے کوچے میں بے قرار ترا — ہر گھڑی بار بار آتا ہے
زیرِ دیوار تو سنے نہ سنے — نام ترا پکار آتا ہے

صرفِ غم ہم نے نوجوانی کی — واہ کیا خوب زندگانی کی

صاف کہہ دیجے مختصر اتنا آیئے گا کہ بس نہ آیئے گا

کر دیا کچھ سے کچھ ترے غم نے اب جو دیکھا تو وہ اثر ہی نہیں

حالِ دل مثل شمع رکھتا ہوں گو مجھے بات کر نہیں آتی
دن کٹا جس طرح کٹا لیکن رات کٹتی نظر نہیں آتی

اثر کی غزلیات کا مختصر دیوان پڑھ کر یوں محسوس ہوتا ہے کہ جیسے ہم کسی عاشق کا روزنامچۂ عشق پڑھ رہے ہیں۔ چھوٹی بحر کی پراثر غزل میں روزمرہ کی عشقیہ واردات، کیفیات اور واقعات کا اظہار ایک تسلسل سے جاری ملتا ہے۔ یہ واقعات مختلف کڑیوں کی شکل میں پیدا ہوتے چلے جاتے ہیں اور عشقیہ کیفیات کے اتار چڑھاؤ مسلسل ظاہر ہوتے رہتے ہیں۔ اثر کے ہاں ان وارداتوں میں کہیں محبوب سے مکالمہ ہوتا ہے اور کہیں خود کلامی کا منظر ہے۔ بیشتر حالتوں میں محبوب سے مکالمہ ہی ملتا ہے۔ جس میں اثر کی ذات پر گزرنے والے آلام، انتظار اور حسرت ویاس کے بیانات دیکھے جا سکتے ہیں۔ ان کی شاعری موضوعات اور مضامین کے اعتبار سے محدود ہے۔ ان کی دنیا کا ایک ہی موضوع ہے اور وہ عشق ہے۔ ان کی غزل میں کیف وانبساط اور نشاط پرستی کے رنگ تقریباً نہ ہونے کے برابر ہیں۔ ان کی غزل کی فضا میں ناکامی، مایوسی، انتظار اور حسرت ویاس کا افسردہ ماحول ملتا ہے۔ روح کی پژمردگی اور حرماں نصیبی کا گہرا احساس نظر آتا ہے۔ اس فضا میں ناامیدی ایک مستقل رویے کی طرح موجود رہتی ہے۔ ان کیفیات کو دیکھتے ہوئے خود شاعر کو بھی اپنی حالتِ زار پر رحم آنے لگتا ہے:

حال اپنے پہ مجھ کو آپ اثر رحم بے اختیار آتا ہے

میر اثر کی شہرت کا بڑا سبب مثنوی "خواب وخیال" ہے جو نوجوانی کے زمانے کی تخلیق ہے۔ روایتی معنی میں ہم اس کو داستانی انداز کی مثنوی نہیں کہہ سکتے کہ اس میں شاعر کی عشقیہ واردات کے مختلف حصے ملتے ہیں۔ مثنوی "خواب وخیال" کی شہرت دو اسباب کی بنیاد پر ہوئی تھی۔ ایک تو شاعر کا سادا اسلوب ہے جس میں لسانی کشش کی آمیزش سے قاری پر گہرا تاثر طاری رہتا ہے اور دوسرا مثنوی کا شعری مواد ہے۔ اس کے سادہ اسلوب کی سب ہی نقاد تعریف کرتے ہیں مگر اس کے مواد کے بارے میں تاریخ ادب میں اختلافات کے پہلو ظاہر ہوتے رہے ہیں۔

"خواب وخیال" کا جائزہ لیجیے تو اس میں چند پہلو ایسے نظر آتے ہیں جو اسے اردو شاعری کی تاریخ میں ممتاز اور منفرد مقام عطا کرتے ہیں۔ اپنے دور میں اس مثنوی نے شمالی ہند کے اخلاقی تصورات کو ہلا کر رکھ دیا تھا۔ میر اثر نے شمالی ہند میں پہلی بار عشقیہ شاعری کو ادیب کی فطری آزادی کے تحت لکھا تھا۔ انہوں نے جنسی معاملات کے اظہار میں ڈری ڈری اور سہمی ہوئی زبان کو چھوڑ کر اور تشبیہ واستعاروں کی بیساکھیوں کو پھینک کر حسیاتی مہیجات کی

فطری زبان کو استعمال کیا تھا۔ وہ پہلے شاعر تھے جنہوں نے دبے دبے انسانی جذبوں اور تہذیبی بوجھ تلے ہانپتے ہوئے محسوسات کو مروجہ رسوم و قیود کے جال سے رہائی دلوائی تھی۔ میر اثر نے شعری اخلاقیات کے پرانے تصورات کو رد کرتے ہوئے ایک نیا تصور قائم کیا جہاں جنسی حساسیت کے فطری اظہار سے فن پارے کی قدر و قیمت کو بلند کیا گیا تھا۔ مثنوی میں جہاں کہیں عریانی کا اظہار ہے تو یہ عریانی فطری تقاضوں کی پیداوار ہے۔ اسے جان بوجھ کر کسی منصوبہ کے تحت جنسی تلذذ کے لیے استعمال نہیں کیا گیا ہے۔ "خواب و خیال" کے ناقدین اسے عریاں نگاری کا نمونہ کہتے ہوئے شرما کے آگے گزر جاتے ہیں۔ حالاں کہ مثنوی کے خاص حصے جنسی لذات کے لیے نہیں لکھے گئے تھے۔ یہ واقعات کے قدرتی بہاؤ کا نتیجہ تھے۔ اسی بات کو دیکھ کر ہمارے عہد کے ثقہ نقاد ڈاکٹر سید عبداللہ یہ بات لکھنے پر مجبور ہو گئے تھے:

"اس میں دانستہ ہیجان پسندی اور اشتعال انگیزی سے کام نہیں لیا گیا۔ "خواب و خیال" میں عریانی ضرور ہے مگر ہر عریانی کو فحاشی اور بے حیائی قرار نہیں دیا جا سکتا۔"[۱۰۶]

اور یہ ہیں "خواب و خیال" کے وہ اشعار جنہیں عریانی سے منسوب کیا جاتا رہا ہے:

ہاتھا پائی سے ہانپتے جانا — کھلتے جانے میں ڈھانپتے جانا
ہاتھ پاؤں کرخت کر لینا — پھر کبھو جی کو سخت کر لینا
وہ سراپا عرق عرق ہونا — اور بے اختیار ہو رونا
سانس اوپر کو پھر اچھل جانا — بے طرح تلملا کے ہل جانا
وہ ترا روٹھ کر نہ کرنا بات — چھاتی پر مسکرا کے مارنا لات
وہ ترا منہ سے منہ بھڑا دینا — وہ ترا جیب کا لڑا دینا
پھیرنا وہ ادھر ادھر منہ کو — مسکرا دینا دیکھ کر منہ کو
وہ تیرا پیار سے لپٹ جانا — اور دل کھول کے چمٹ جانا
وہیں گھبرا کے پھر جدا ہونا — ملتے جلتے میں اک خفا ہونا
تھک کے کہنا خدا کے واسطے چھوڑ — نیند آتی ہے اب مجھے نہ جھنجھوڑ
ڈر کے مارے وہ کانپنے لگنا — منہ کو ہاتھوں سے ڈھانپنے لگنا
وہ ترا ڈھیلے چھوڑنا بے بس — وہ تیرا ست ہو کے کہنا بس

مثنوی کے ان اشعار کو پڑھ کر حیرت ہوتی ہے کہ روایتی صوفی خانوادے کے ایک فرد نے ایسا بے باک تجربہ کس طرح کر لیا تھا۔ قیاس یہ کہتا ہے کہ جوانی اور عشق کی بے پایاں گرمی نے میر اثر کے اندر چھپے ہوئے عاشق کا انکشاف کر دیا تھا اور جنونِ عشق میں یہ عاشق اپنی خاندانی روایات کو نظر انداز کر گیا تھا۔ اس کی ذات کے اندر تخلیق کی اس قدر حرارت تھی کہ وہ اپنے جذبات و احساس فطری اظہار کی شکل میں ظاہر کیے بغیر نہیں رہ سکتا تھا مگر مثنوی

کی تصنیف کے کچھ عرصہ بعد ہی وہ دوبارہ خاندانی روایات کا اسیر ہونے پر مجبور ہو گیا تھا اور نتیجہ کے طور پر مثنوی سے "انحراف" کر گیا تھا۔ ہماری رائے میں میر اثر نے اس شعری تجربہ سے منحرف ہو کر اپنے اندر کے ایک بڑے شاعر کو اپنے ہی ہاتھ سے قتل کر کے خاندانی روایات کی نذر کر دیا تھا۔

سوز اور اثر کا یہ تجزیہ چند اہم نتائج کی طرف ہماری توجہ مبذول کراتا ہے۔ مثلاً یہ کہ میر و درد نے شاعری میں سنجیدگی کی جو روایت قائم کی تھی، سوز و اثر نے اس کے مقابلہ میں زندگی کے عام معمولات سے شاعری پیدا کر کے شعری فضا کو خوش گوار بنایا۔ درد اور میر کی داخلیت پسندی کا دلی کی شعری روایت پر شدید غلبہ تھا۔ اسی داخلیت پسندی کے خلاف سوز و اثر کی شاعری نے خارجیت کی فضا پیدا کر کے دلی کے شعری منظر نامہ کو ایک نیا رنگ عطا کیا۔ اسی طرح سے میر و درد میں عشق کے ایک برتر تصور کار جحان ملتا تھا۔ سوز و اثر کی شاعری نے دلی کے سنجیدہ عشق کے سامنے عام انسانوں کا عشق پیش کیا جس میں جنسی ترفع کی ایک صورت بھی موجود تھی۔

دبستان دلی کا وجود صرف میر و سودا اور درد سے مکمل نہیں ہوتا۔ اس کی تکمیل سوز و اثر اور قائم کی شاعری سے ہوتی ہے۔ آخر الذکر شعرا کے تجربات سے دبستان دلی داخلی اور خارجی رنگوں کے امتزاج سے اپنی شکل و صورت مرتب کرتا ہے۔

سوز و اثر کے کلام کو دیکھیے تو اس پر ان کے عہد کے سیاسی اثرات نظر نہیں آتے۔ یوں لگتا ہے کہ جیسے خون سے لتھڑا ہوا تاریخ کا پہیہ ان کے کلام پر کوئی نشان چھوڑے بغیر خاموشی سے گزر گیا ہے۔ میر اثر تو دلی ہی میں اپنی بارہ دری میں ساکن رہے تھے مگر سوز اس دور آشوب میں دلی چھوڑ کر مختلف پناہ گاہوں کی تلاش میں فرخ آباد اور لکھنو کی خاک چھانتے رہے تھے مگر تاریخ کی ان بے رحمیوں کا ان کی شاعری پر کوئی اثر دکھائی نہیں دیتا ہے۔

میر، سوز، اثر اور قائم کا انتقال اٹھارھویں صدی کی آخری دہائی کے نصف آخر میں ہوا۔ یہ شاہ عالم ثانی کا دورِ آخر تھا۔ دلی کے خاموش اور بے اختیار تخت پر اندھا بادشاہ بیٹھا تھا۔ قلعہ معلی کے در و دیوار سے مفلسی ٹپک رہی تھی۔ شاہ جہاں کی آباد کردہ دلی ویران ہو چکی تھی۔ شہر اور اس کے نواح میں خزاں کی سی حالت طاری تھی۔ اس دور کی تباہ حالی اور ویرانی کا ذکر کرتے ہوئے ایک ہم عصر مورخ یہ لکھتا ہے:

> "شالیمار کے قریب جنوب میں دہلی کی جانب کا علاقہ حد نظر تک وسیع باغات، شہ نشینوں، مسجدوں اور قبرستانوں سے پٹا پڑا ہے۔ کسی زمانے کے اس عظیم الشان اور مشہور و معروف شہر کا سواد کھنڈرات کے بے ہنگم ڈھیر سے زیادہ کچھ معلوم نہیں ہوتا اور گرد و نواح کے مفصلات بھی مساوی طور پر اجاڑ، سنسان اور ویران ہیں۔"[۱۰۷]

یہ مورخ دلی میں شاہ جہاں کی بنائی ہوئی سنگِ سرخ کی نہر کا بھی ذکر کرتا ہے۔ یہ نہر بھی تباہ ہو چکی تھی۔ البتہ اس کی باقیات موجود تھیں اور وہ بھی کوڑے کرکٹ سے اٹی ہوئی تھیں۔[۱۰۸]

اس دور میں میر اثر کے انتقال (۱۷۹۴ء) کے بعد دلی میں کوئی بڑا شاعر موجود نہ رہا۔ میر اور مصحفی لکھنو میں تھے اور شعر کہہ رہے تھے مگر وہ دلی شہر کو نہ بھولے تھے۔ ان کا اصل باطنی مرکز دلی شہر ہی تھا۔ وہ بار بار اس شہر کی

صحبتوں کو یاد کرتے رہتے تھے۔ اب لکھنو دوسرا اہم تہذیبی مرکز بن چکا تھا اور وہاں کے شعرا اپنی ادبی شناخت بنانے کی سعی کر رہے تھے۔ لکھنو مرکز دلی کے مقابلے میں ایک نئے شعری دبستان کو وجود میں لا رہا تھا اور اردو شاعری دلی کے مقابلے میں ایک نئے شعری ذائقے سے آشنا ہو رہی تھی۔

حوالے

۱- ڈاکٹر عبدالغنی، روح بیدل (لاہور: مجلس ترقی ادب، ۱۹۶۸ء)۸۲

۲- حاتم، دیوان زادہ، ڈاکٹر غلام حسین ذوالفقار، مرتب: (لاہور: مکتبہ خیابان ادب ۱۹۷۵ء)۶۱

۳- محمد حسین آزاد، آب حیات، تبسم کاشمیری، مرتب: (لاہور: مکتبہ عالیہ، ۱۹۹۰ء)۱۵۱

۴- نجم الغنی، تاریخ اودھ (کراچی: نفیس اکیڈمی، ۱۹۸۲ء) جلد سوم

۵- میر، ذکر میر، ڈاکٹر نثار احمد فاروقی، مرتب: (لاہور ر مجلس ترقی ادب ۱۹۹۶ء)۲۹۵

۶- میر، ذکر میر، ۲۵۲

۷- آب حیات، ۱۵۶

۸- رام بابو سکسینہ، تاریخ ادب اردو، تبسم کاشمیری' مرتب: (لاہور: علمی کتاب خانہ ۱۹۸۵ء)۸۷-۸۳

۹- شیخ چاند، سودا (کراچی: انجمن ترقی اردو، ۱۹۶۳ء)۱۴۳

۱۰- Dr. Mohammad Sadiq, A History of Urdu Literature (Karachi: Oxford University Press,1995) p113

۱۱- ڈاکٹر سید عبداللہ، ولی سے اقبال تک (لاہور: سنگ میل پبلی کیشنز ۱۹۹۵ء)۸۷

۱۲- ڈاکٹر خورشید الاسلام، کلام سودا (علی گڑھ: انجمن ترقی اردو، ۱۹۶۴ء) ص، ۲۶

۱۳- ذکر میر، ۲۹۵

۱۴- نجم الغنی، تاریخ اودھ (کراچی: نفیس اکیڈمی' ۱۹۸۲ء) جلد دوم۔ ۱۴۷

۱۵- ڈبلیو فرینکلن، تاریخ شاہ عالم، شاہ الحق صدیقی، مترجم: (کراچی: آل پاکستان ایجوکیشنل کانفرنس '۷۷-۱۹۷۶ء) ۵۳

۱۶- عرفان حبیب، مغل ہندوستان کا طریق زراعت، جمال میاں صدیقی، مترجم: (دلی: نیشنل بک ٹرسٹ انڈیا' ۱۹۷۷ء) ۴۳۴

۱۷- ڈاکٹر سید عبداللہ، نقد میر (لاہور: اردو مرکز، ۱۹۶۴ء)

۱۸- ڈاکٹر شمس الدین صدیقی، مرتب، کلیات سودا (لاہور: مجلس ترقی ادب، ۱۹۷۶ء) ۳۵۹

۱۹- کلیم الدین احمد، اردو شاعری پر ایک نظر (پٹنہ: ایوان اردو، ۱۹۶۴ء) ۱۲۹

۲۰- Dr. Annemarie Schimmel, Classical Urdu Literature (Wiesbaden: Otto Harrassourtz, 1975) p178

۲۱- ڈاکٹر شمس الدین صدیقی "مرزا محمد رفیع سودا" تاریخ ادبیات مسلمانان پاک و ہند (لاہور: پنجاب یونیورسٹی، ۱۹۷۱ء) اردو ادب' جلد سوم، ۱۱۰

۲۲- آزاد، آب حیات، ۱۵۱

۲۳- حسرت موہانی، تذکرۃ الشعرا شفقت رضوی، مرتب؛ (کراچی: ادارۂ یادگار غالب۔۱۹۹۹ء) ۴۳
۲۴- خورشید الاسلام، کلام سودا، ۲۰
۲۵- ڈاکٹر نثار احمد فاروقی، مرتب؛ ذکر میر (لاہور: مجلس ترقی ادب، ۱۹۹۶ء) ۱۷۸-۱۷۷
۲۶- فاروقی، ذکر میر، ۱۷۸-۱۷۷
۲۷- مذکورہ حوالہ، ۱۸۳
۲۸- مذکورہ حوالہ، ۱۷۸
۲۹- مذکورہ حوالہ، ۲۲۱
۳۰- مذکورہ حوالہ، ۲۲۵
۳۱- مذکورہ حوالہ،
۳۲- مذکورہ حوالہ، ۱۲-۲۱۱
۳۳- مذکورہ حوالہ، ۲۲۰-۲۱۹
۳۴- مذکورہ حوالہ، ۱۹۱
۳۵- مذکورہ حوالہ،
۳۶- درگاہ قلی خان، مرقع دلی، ڈاکٹر خلیق انجم، مرتب و مترجم؛ (دلی: انجمن ترقی اردو ۱۹۹۳ء) ۱۸۰-۱۷۸
۳۷- ذکر میر، ۲۳۰-۲۲۹

۳۸- Sh.Abdur Rashid, History of the Muslims of Indo-Pakistan Sub-Continent (1707-1806) Vol.1(Lahore: Research Society of Pakistan,1978) 91

۳۹- مرقع دلی، ۱۷۸
۴۰- مذکورہ حوالہ، ۱۸۰
۴۱- مذکورہ حوالہ، ۱۸۴-۱۸۲
۴۲- ڈاکٹر جمیل جالبی، محمد تقی میر (کراچی: انجمن ترقی اردو، ۱۹۹۲ء) ۴۱
۴۳- قاضی عبدالودود، عبدالحق بحیثیت محقق (پٹنہ: خدا بخش اورینٹل پبلک لائبریری، ۱۹۹۵ء) ۳۴
۴۴- حکیم قدرت اللہ قاسم، مجموعۂ نغز، محمود شیرانی، مرتب؛ (لاہور: پنجاب یونیورسٹی ۱۹۳۳ء) ۲۳۰-۲۲۹
۴۵- ذکر میر، ۳۰-۲۹
۴۶- مذکورہ حوالہ، ۲۳۳
۴۷- مذکورہ حوالہ، ۲۳۵
۴۸- مذکورہ حوالہ،
۴۹- مذکورہ حوالہ، ۲۷۲-۲۷۱
۵۰- مذکورہ حوالہ، ۲۵۷
۵۱- مذکورہ حوالہ، ۲۷۲-۲۷۱
۵۲- مذکورہ حوالہ، ۳۰۱
۵۳- مذکورہ حوالہ، ۲۹۵
۵۴- مذکورہ حوالہ، ۲۹۹
۵۵- قاضی عبدالودود، "میر مختصر حالاتِ زندگی" نقوش، میر نمبر ۲ (نومبر ۱۹۸۰ء) ۱۵۷

۵۶- شمس الرحمٰن فاروقی، شعر شور انگیز (دلی: ترقی اردو بیورو '۱۹۹۰ء) جلد اول، ۳۲

۵۷- مذکورہ حوالہ، ۱۱۳

۵۸- اثر لکھنوی، "مزامیر" نقوش، میر نمبر-۲ (نومبر، ۱۹۸۰)۷۷

۵۹- محمد حسن عسکری، عسکری نامہ (لاہور: سنگ میل پبلی کیشنز، ۱۹۹۸ء)۴۱۱

۶۰- آزاد، آبِ حیات، تبسم کاشمیری، مرتب: (لاہور: مکتبہ عالیہ، ۱۹۹۰ء)۲۰۸

۶۱- میر، ذکرِ میر، ۲۹-۳۲۸

۶۲- خواجہ میر درد، علم الکتاب، ڈاکٹر عبدالطیف، مترجم: (لاہور: ادارہ ثقافت اسلامیہ ۔۱۹۹۷ء)۲۳۴

۶۳- مصحفی، تذکرۂ ہندی، مولوی عبدالحق، مرتب: (اورنگ آباد: انجمن ترقی اردو ۱۹۳۳ء)۹۲

۶۴- خواجہ ناصر نذیر فراق، میخانۂ درد (دلی: حکیم ناصر خلیق۔۲۶_۱۹۲۵ء/ ۱۳۴۴ھ)۲۴

۶۵- درد، شمع محفل، بہ حوالہ ڈاکٹر عبادت بریلوی 'حضرت خواجہ میر درد دہلوی (لاہور: ادارہ ادب و تنقید ۱۹۸۳ء)
۴۸_۴۷

۶۶- درد، نالہ درد، ظفر عالم، مترجم، ڈاکٹر عبادت بریلوی، مرتب: (لاہور: ادارہ ادب و تنقید ۱۹۸۰ء)۱۱۵

۶۷- الف۔د۔ نسیم '''خواجہ میر درد کا خاندان'' خواجہ میر درد ثاقب صدیقی، انیس احمد، مرتبین (دلی: ایس۔اے پبلی کیشنز: ۱۹۹۳ء)۹۲

۶۸- درد علم الکتاب '۲۳۷

۶۹- Dr. Annemarie Schimmel, Pain and Grace (Leiden: E.J.Brill,1976)43

۷۰- Dard,Dard-e-Dil, refered in Pain and Grace, 46

۷۱- Ibid

۷۲- میر، نکات الشعرا، ڈاکر محمود الٰہی، مرتب (دلی: ادارہ تصنیف۔ ۱۹۷۲ء)۶۱

۷۳- فراق، میخانۂ درد '۱۴۸

۷۴- نالۂ درد '۱۱

۷۵- مذکورہ حوالہ '۱۳

۷۶- نالۂ درد '۱۳

۷۷- مذکورہ حوالہ '۱۰۷

۷۸- آزاد، آبِ حیات، تبسم کاشمیری، مرتب: (لاہور: مکتبہ عالیہ۔ ۱۹۹۰)۱۸۰

۷۹- Schimmel,Pain and Grace,44

۸۰- میر درد "درد دل" بہ حوالہ ڈاکٹر خواجہ حمید یزدانی، میر درد کی فارسی شاعری (لاہور: مغربی پاکستان اردو اکیڈمی۔ ۱۹۹۳ء)۶۰

۸۱- نالۂ درد، ۳۸

۸۲- ڈاکٹر جمیل جالبی، تاریخ ادب اردو (لاہور: مجلس ترقی ادب۔ ۱۹۹۴ء) جلد دوم۔ ۷۴۱

۸۳- نالۂ درد '۱۹

۸۴- "درددل" بہ حوالہ مقدمہ دیوان درد، خلیل الرحمٰن داؤدی، مرتب: ص ۲۷

۸۵- Dr. Sadiq, Urdu Literature,141

۸۶- درد، علم الکتاب '۴۲۵_۴۲۴

۸۷- مذکورہ حوالہ، ۳۷۳

۸۸- شیفتہ، گلشن بے خار، کلب علی خان فائق، مرتب، لاہور: مجلس ترقی ادب، ۱۹۷۳ء، ۴۰۴

۸۹- ڈاکٹر اقتدا حسن، مرتب، کلیات قائم چاندپوری (لاہور: مجلس ترقی ادب ۱۹۶۵ء) ۶۰۷

۹۰- مولوی عبدالحق، مرتب، تذکرہ ہندی (اورنگ آباد: انجمن ترقی اردو ۱۹۳۳ء) ۱۷۹

۹۱- اقتدا حسن، ۲۸

۹۲- محمد حسین آزاد، آب حیات، تبسم کاشمیری، مرتب: (لاہور: مکتبہ عالیہ، ۱۹۹۰ء) ۱۵۴

۹۳- مذکوررہ حوالہ، ۱۵۴

۹۴- Dr. Muhammad Sadiq, A History of Urdu Literature (Karachi: Oxford University Press,1995) p.143

۹۵- اقتدا حسن، کلیات قائم

۹۶- حسرت موہانی، تذکرۃ الشعرا، شفقت رضوی، مرتب: (کراچی: ادارہ یادگار غالب، ۱۹۹۹ء) ۷۸

۹۷- مذکورہ حوالہ، ۸۱

۹۸- Dr. Sadiq, Urdu Literature,146

۹۹- مجنوں گورکھپوری، غزل سرا دلی: مکتبۂ جامعہ۔

۱۰۰- ڈاکٹر جمیل جالبی، تاریخ ادب اردو (لاہور: مجلس ترقی ادب، ۱۹۹۴ء) جلد دوم ۷۷۷

۱۰۱- کلب علی خان فائق "میر سوز" اورینٹل کالج میگزین۔ (مئی۔ ۱۹۶۳ء) ۱۹

۱۰۲- آزاد، آب حیات، ۱۹۱

۱۰۳- آب حیات، ۱۸۷

۱۰۴- ڈاکٹر محمود الٰہی، مرتب: نکات الشعرا (دلی: ادارۂ تصنیف، ۱۹۷۲ء) ۱۴۴

۱۰۵- مولوی عبدالحق، مرتب: دیوان اثر (اورنگ آباد: انجمن ترقی اردو، ۱۹۳۰ء) ۳

۱۰۶- ڈاکٹر سید عبداللہ، ولی سے اقبال تک (لاہور: سنگ میل پبلی کیشنز، ۱۹۹۵ء) ۱۱۵

۱۰۷- فرینکلن، تاریخ شاہ عالم، ثناء الحق صدیقی، مترجم: (کراچی: آل پاکستان ایجوکیشن کانفرنس، ۷۷-۱۹۷۶ء) ۲۸۴-۲۸۵

۱۰۸- مذکورہ حوالہ، ۲۸۱

باب نمبر ۱۱

دبستانِ لکھنو: سیاسی، تہذیبی اور ادبی تشکیل

(۱)

سیاست اور تاریخ

۲۶ جنوری ۱۷۷۵ء کو اودھ کا نواب وزیر شجاع الدولہ انتہائی بے بسی کے ساتھ جاں کنی کے عالم میں بسترِ مرگ پر پڑا تھا۔ نواب کے متعلقین کے لبوں پر آہ و فغاں تھی۔ اس کا معتمد خاص ایلچ خان خاک پر منہ رکھے گریاں کناں تھا اور نواب کی درازیِ عمر کے لیے اس آخری گھڑی میں دعا مانگ رہا تھا۔ شجاع الدولہ نے اپنے ان آخری لمحات میں ریاست کا نظام چلانے کے لیے چند خاص نصیحتیں کیں۔ ان میں اہم ترین نصیحت ایسٹ انڈیا کمپنی کے بارے میں تھی:

> "جو برتاؤ میں انگریزوں سے کرتا تھا وہی میرے بعد کیا جائے۔ فوج کی کثرت پر مغرور ہو کر ان سے مخالفت نہ کی جائے لیکن ان کو اپنے ملک و مال میں دخل بھی نہ دینے دیا جائے کہ ان کا قدم جم جانے کے بعد اکھڑنا سخت دشوار ہے۔"[۱]

حقیقت یہ ہے کہ مندرجہ بالا نصیحت شجاع الدولہ کی سیاسی اور عسکری زندگی کے تجربہ کا نچوڑ تھا۔ بکسر کی جنگ (۱۷۶۴ء) کے بعد وہ انتہائی محتاط سطح پر کمپنی کی حکمت عملی کا جائزہ لیتا رہا تھا۔ اس کی دور بین آنکھوں نے یہ بھانپ لیا تھا کہ اودھ کے لیے اگر کوئی حقیقی خطرہ ہو سکتا ہے تو وہ ایسٹ انڈیا کمپنی ہی تھی۔ نواب کے نزدیک روہیلے بھی ایک خطرہ تھے مگر ۱۷۷۴ء کے اپریل میں کمپنی کی فوج کی مدد سے پہلے اس نے روہیلوں کو شکست دی اور بعد ازاں انتہائی شقاوتِ قلبی سے روہیل کھنڈ میں ان کے جان و مال کو جس طرح تباہ و برباد کیا تھا، اس پر آج بھی روہیل کھنڈ کی تاریخ نوحہ کناں ہے۔

شجاع الدولہ کو دنیا سے رخصت ہوئے چند ساعتیں بھی نہ گزری تھیں کہ ایسٹ انڈیا کمپنی کے کرنل کلیس[۲] نے نواب کے خاص دروازے پر اپنی ایک پلٹن تعینات کر دی تھی جس پر نواب کی روشن دماغ ماں نے شدید احتجاج کیا اور جنگ کی دھمکی دے دی۔ اس دھمکی سے خوف زدہ ہو کر فوجی پلٹن کو فوراً کمپنی کی طرف سے ہٹ جانے کا حکم صادر کیا گیا۔[۳] شجاع الدولہ کی موت کے فوراً بعد کمپنی کی طرف سے اودھ کے داخلی معاملات میں یہ پہلی مداخلت تھی۔

شجاع الدولہ کے جانشین اس کی وصیت کے صرف اولین حصہ ہی کو پورا کرنے کی صلاحیت رکھتے تھے

جس میں یہ کہا گیا تھا کہ فوجی طاقت پر بھروسہ کر کے ایسٹ انڈیا کمپنی کی مخالفت مول نہ لی جائے مگر وصیت کا دوسرا حصہ کہ جس میں کمپنی کی دخل اندازی کو روکنے کی نصیحت کی گئی تھی، شجاع الدولہ کے جانشینوں کے لیے ایک بڑا مسئلہ تھا۔ وہ داخلی طور پر اتنے مضبوط نہ تھے کہ کمپنی کی جارحیت کے خلاف مدافعت دکھا سکتے۔ انہوں نے مختلف موقعوں پر مدافعت کا اظہار بھی کیا مگر ہر بار مغلوب ہونے پر مجبور ہوئے۔ اگر شجاع الدولہ زندہ رہتا تو وہ بھی دوسرے حصہ پر عمل کرنے میں کام یاب نہ ہو سکتا تھا۔ بکسر کی شکست (۱۷۶۴ء) کے بعد اسے ذلت اور خانماں خرابی کا سامنا کرنا پڑا تھا۔ ان بدترین حالات میں شجاع الدولہ بے دھڑک ہو کر نتائج کی پروا کیے بغیر کمپنی کی لشکر گاہ میں تن تنہا جا پہنچا تھا۔ جہاں وہ کمپنی کے رحم و کرم پر تھا مگر کمپنی کے جنرل نے اسے بہت عزت و احترام سے گلے لگایا اور اس کی خوب خاطر مدارات کیں۔[۴] بعدازاں کمپنی کے ساتھ اس کے مذاکرات شروع ہوئے اور بالآخر اگست ۱۷۶۵ء میں الہ آباد کے مقام پر کمپنی سے باقاعدہ معاہدے کے بعد ہی اسے اودھ کی حکومت دوبارہ مل سکی تھی۔ اس نے اپنی زندگی ہی میں کمپنی کو ایک برتر طاقت تسلیم کر لیا تھا۔ وہ کمپنی اور انگریزوں سے اس حد تک مرعوب ہو چکا تھا کہ اس نے اپنے اقتدار کو مستحکم بنانے کے لیے لارڈ وارن ہیسٹنگز (Lord Warren Hastings) سے اس خواہش کا اظہار کیا تھا کہ دلی کے مغل بادشاہ کے وزیر کی جگہ وہ انگلینڈ کے بادشاہ کا وزیر ہونا باعثِ افتخار سمجھے گا۔ اس نے شاہ انگلستان کے نام پر سکے بنوانے کا ارادہ بھی کیا تھا۔[۵] کمپنی کے ساتھ ۱۷۶۵ء کے معاہدہ کی رُو سے نواب شجاع الدولہ کی فوج کو پینتیس ہزار سپاہیوں تک محدود کر دیا گیا۔ اس میں یہ شرط عائد تھی کہ سواروں کی تعداد دس ہزار، پیدل دس ہزار، توپ خانہ پانچ سو اور نو ہزار پانچ سو بے قاعدہ فوج تھی۔ اس معاہدے میں یہ بھی پابندی تھی کہ صرف پیدل فوج کی تربیت یورپی طریقے سے کی جا سکتی تھی۔[۶]

اس معاہدے کے ذریعے کمپنی نے شجاع الدولہ کی عسکری تجدید یا فوجی قوت میں اضافہ کے تصور کو ہمیشہ کے لیے اس حد تک کم زور کر دیا کہ وہ مستقبل میں کمپنی سے بدلہ لینے کا سوچ بھی نہ سکتا تھا۔ اودھ کے حکم رانوں کی سیاسی اور فوجی طاقت پر یہ پہلی ضرب کاری تھی۔ شجاع الدولہ جیسا سپاہی اور طاقت ور منتظم تو اس ضرب کو سہ گیا اور پُرامن بقا کے لیے اسے قبول کر گیا مگر اسی مقام سے اودھ کی تاریخ میں انفعالیت کا آغاز ہوتا ہے اور کمپنی کی لامحدود متابعت کا سلسلہ شروع ہو جاتا ہے۔ اودھ کے حکم ران عسکری فعالیت سے گرتے ہوئے مجہول عسکری انفعالیت کا شکار ہو جاتے ہیں۔

۱۷۶۵ء میں اودھ کے ساتھ پہلے معاہدے کے بعد سے ہی کمپنی کی منصوبہ بندی یہ معلوم ہوتی ہے کہ اودھ کے مادی وسائل کو ممکن حد تک اپنے مفادات کے لیے استعمال کیا جائے۔ کمپنی نے بعدازاں یہ حکمت عملی بنا لی کہ اودھ کے اندر اپنی فوج رکھی جائے اور اس کے اخراجات کا بوجھ ریاست پر ڈالا جائے۔[۷] معاہدے یہ بتاتے ہیں کہ اس فوج کا مقصد ریاست کے داخلی اور خارجی دشمنوں کا کسی بھی ہنگامی حالت میں مقابلہ کرنا تھا۔ کلکتہ کونسل ہر نئے حکم ران کے تخت نشین ہونے پر اس فوج میں اضافہ کرتی رہی۔ طرفہ تماشا یہ تھا کہ فوج کے اخراجات ریاست ادا کرتی تھی مگر یہ فوج کمپنی کے ماتحت تھی۔ حکم احکام اسی کا چلتا تھا۔ سیاسی نتیجہ کے طور پر یہ ہی فوج ریاست کے

اندر ریذیڈنٹ کی طاقت بن گئی تھی اور وہ اکثر اوقات من مانی کرتا تھا۔ اودھ کے تمام حکم ران ریذیڈنٹ (Resident) کے زیرِ حکم اپنے ہی پیسے سے بنائی ہوئی فوج سے مسلسل خائف رہے۔اس ستم خیز صورت حال کے بارے میں فشر (M.I.Fisher) کا کہنا ہے کہ اودھ کی حکومت فوجی اعتبار سے کمپنی کی دست نگر تھی اور ہر حکم ران ریاست میں کمپنی کی طاقت تسلیم کرنے پر مجبور تھا۔[۸] مگر حقیقتاً یہ فوج کمپنی ریاست کے وجود پر اپنا تسلط قائم کرنے اور حکم ران خاندان پر خوف جمانے کے لیے بنائی گئی تھی۔

آصف الدولہ کی تخت نشینی (۱۷۷۵ء) کے بعد گورنر جنرل کی کلکتہ کونسل نے یہ فیصلہ کیا کہ شجاع الدولہ کے ساتھ کیے گئے تمام معاہدے اس کی موت کے ساتھ ختم ہو گئے ہیں اور اب اودھ کے ساتھ نئی شرائط کے تحت معاہدے کی ضرورت ہے۔[۹]

یہ بات صاف طور پر ظاہر تھی کہ شجاع الدولہ کے ساتھ کیے گئے معاہدوں کے پیچھے اس کی مضبوط ذات شامل تھی مگر اب آصف الدولہ کی حیثیت بالکل مختلف تھی، لہٰذا کمپنی نے اس کی کم زور شخصیت سے فائدہ اٹھاتے ہوئے اس سے ان شرائط پر معاہدہ کیا جن سے ریاست اودھ کی سیاسی، معاشی اور عسکری حیثیت پہلے سے زیادہ کم زور ہوتی نظر آتی تھی مگر آصف الدولہ کے لیے اسے منظور کرنے کے سوا کوئی چارہ نہ تھا۔ اس معاہدے کے مطابق نواب کسی بھی یورپین کو کمپنی کی پیشگی اجازت کے بغیر ملازم نہ رکھ سکتا تھا۔ بنارس، جونپور اور غازی پور کے علاقے جن کے محاصل تینتیس لاکھ روپے کے تھے، کمپنی کو دے دیے گئے۔ شجاع الدولہ کے ذمے تمام بقایا جات کی ادائیگی آصف الدولہ کے ذمے ڈالی گئی۔ اودھ میں کمپنی کے ایک مستقل بریگیڈ کے علاوہ عارضی طور پر ایک بریگیڈ کا اضافہ کیا گیا جس کے اخراجات بارہ لاکھ روپے ریاست کے ذمے تھے۔ ریذیڈنٹ کے علاوہ کمپنی کی طرف سے ایک ایجنٹ بھی مقرر ہوا۔ اس کی تنخواہ بھی اودھ کے کھاتے میں ڈالی گئی۔[۱۰]

آصف الدولہ کی حیثیت دل چسپ تھی۔ وہ اودھ کا حکم ران تھا۔ دلی کی سلطنت کی طرف سے اسے وزیر ہونے کا اعزاز حاصل تھا اور روایتی طور پر اسے اودھ کی صوبہ داری تفویض کی گئی تھی لیکن سیاسی اور عسکری اعتبار سے وہ ایسٹ انڈیا کمپنی کے زیرِ نگیں تھا۔ نواب وزیر نے روایتی طور پر دلی کے بادشاہ کے حضور خلعت اور اپنے موروثی منصب کی توثیق کے لیے درخواست کی تھی اور جب منصب کی منظوری اور خلعت ملنے کی اطلاع موصول ہوئی تو آصف الدولہ نے تین میل آگے بڑھ کر خلعت کا استقبال کیا اور اسے زیب تن کر کے انتہائی مسرت کا اظہار کیا تھا۔[۱۱] اس دور میں کمپنی خود بھی دلی کے ماتحت دیوان کا کام کر رہی تھی۔ دلی کا بادشاہ اگرچہ سلطنت کے حقیقی اختیار سے محروم ہو چکا تھا مگر اس کے باوجود منطقی حکم ران (Rational Authority) کے طور پر ہندوستان کے اقتدار اعلیٰ کا مالک تھا اور اسے اس مقام سے ہٹانا آسان نہ تھا لیکن ایسٹ انڈیا کمپنی رفتہ رفتہ شاہ دہلی کے اس مقام اور اس کے روایتی اقتدار کی حیثیت کو کم زور کرنے کی طرف گام زن تھی۔ دلی میں اس وقت مرہٹے چھائے ہوئے تھے۔ کمپنی چاہتی تھی کہ اودھ کی سیاسی اور ریاستی قوت کو مفلوج کر کے اپنے اقتدار کو وہاں مسلط کرے اور اس کے بعد دوآب کے علاقوں کی طرف بڑھے اور دلی میں مرہٹوں کی حیثیت کم زور ہونے پر وہاں اپنے اقتدار کا سایہ بادشاہ کے اقتدار

نواب آصف الدولہ

اعلیٰ پر مسلط کر دے۔ اس مقصد کے لیے کمپنی کو داخلی استحکام، فوجی طاقت میں اضافے اور کثیر محاصل کی ضرورت تھی۔ چناں چہ ایک طویل منصوبہ بندی پر عمل کرتے ہوئے کمپنی آگے بڑھتی رہی۔ آصف الدولہ کی وفات، وزیر علی کی تخت نشینی اور معزولی اور بعد ازاں سعادت علی خان کی تخت نشینی کے حادثات نے کمپنی کے واسطے اپنی بھوک مٹانے کے لیے بہت سے مواقع پیدا کر دیے۔

آصف الدولہ کا انتقال ۱۷۹۷ء میں ہوا۔ وزیر علی خان کو تخت نشین کر دیا گیا مگر دربار کے اندر باہر اس جانشینی کے خلاف سازش کی کھچڑی پکتی رہی۔ ریاست کے امرا نے چند ماہ ہی میں یہ سوال اٹھادیا کہ وزیر علی، آصف الدولہ کا بیٹا ہی نہیں ہے۔ گورنر جنرل وارن ہیسٹنگز اس بات کا شاہد تھا کہ آصف الدولہ نے ریذیڈنٹ لکھنو کی موجودگی میں وزیر علی کو اپنا بیٹا قرار دیا تھا[۱۲] لکھنو کے امرا کی مخالفت مسلسل بڑھتی رہی اور ادھر بنارس میں مقیم شجاع الدولہ کا دوسرا بیٹا سعادت علی خان خود کو ریاست کا جائزہ وارث قرار دے رہا تھا۔ وہ آصف الدولہ کے زمانے ہی سے ریاست کا امیدوار تھا اور ایک طویل عرصہ ایسٹ انڈیا کمپنی کی سرپرستی میں گزار چکا تھا۔ لکھنو میں وزیر علی کے خلاف امرا اور آصف الدولہ کے خاندان کی مخالفت نیم بغاوت کی شکل اختیار کر رہی تھی۔ حالات کے تجزیہ سے یہ معلوم ہوتا ہے کہ اس مسئلہ میں درپردہ کمپنی کی دل چسپی تھی اور وہ وزیر علی کے مخالف گروہ کی سرپرستی کر رہی تھی اور یہ ساری کارروائی اس لیے ہو رہی تھی کہ اودھ کے وسائل کو مزید نچوڑا جا سکے۔ اس کارروائی کو برطانوی سازش سے بھی تعبیر کیا جا سکتا ہے[۱۳] اس تنازع میں گہری دل چسپی کے باعث ہی گورنر جنرل سر جان شور بہ ذاتِ خود لکھنو پہنچا۔ اس امر کی تحقیق کی تو معلوم ہوا کہ نواب آصف الدولہ کے نطفے سے کوئی بیٹا نہیں ہے[۱۴] لکھنو کے بالائی طبقات میں یہ کہا جاتا ہے کہ آصف الدولہ رجولیت ہی سے محروم تھا۔ نجم الغنی کا کہنا ہے کہ خود نواب کی بیگم نے چلمن کی آڑ سے گورنر جنرل کے سامنے یہ اقرار کیا کہ "نواب مرحوم کو کبھی مجھ پر تسلط نہیں ہوا۔"[۱۵] اس کے بعد ارکانِ دولت جمع ہوئے اور سب نے اس بیان پر مہر تصدیق ثبت کر دی کہ وزیر علی آصف الدولہ کا جائز بیٹا نہیں ہے۔

اس حادثہ نے ایسٹ انڈیا کمپنی کے لیے ریاست اودھ میں نئی مداخلتوں اور بے پناہ مراعات کے حصول کا دروازہ کھول دیا۔ سعادت علی خان کی تخت نشینی (۱۷۹۸ء) سے پیشتر ہی اس سے ان مراعات کے حصول کا اقرار لیا گیا اور پھر تخت نشین کروا دیا گیا۔ اب کمپنی اور سعادت علی خان کے درمیان شدید کش مکش کا دور شروع ہوتا ہے۔ سعادت علی خان اپنی تمام دانائی، حکمت عملی اور تجربہ سے کمپنی کے توسیع پسندانہ عزائم کا مقابلہ کرتے رہے۔ ان کا پورا دورِ حکومت اس مدافعت میں گزر گیا۔ تخت نشینی کے بعد سعادت علی خان سے بیس لاکھ روپے مزید بہ طور سبسڈی (Subsidy) اودھ میں کمپنی کی افواج کے لیے طلب کر لیے گئے جس کا مطلب یہ تھا کہ اب اودھ کے ذمے کمپنی کی افواج کے اخراجات کا میزان چھہتر (۷۶) لاکھ روپے تک پہنچ گیا تھا۔ کمپنی نے ایک مزید رقم بارہ لاکھ روپے کا مطالبہ ان خدمات کے عوض کر دیا جو اسے تخت نشین کروانے کے لیے کی گئی تھیں[۱۶] اس کے ساتھ ہی نواب کو آگاہ کر دیا گیا کہ اب وہ کمپنی کی باقاعدہ اجازت کے بغیر کسی غیر ملکی طاقت سے رابطہ نہیں رکھ سکے گا۔

نواب سعادت علی خان کے زمانہ تک اگرچہ کمپنی اودھ کی داخلی اور خارجی خود مختاری پر قابو پا چکی تھی اور

اودھ کے حکم ران اپنی ہی ریاست میں کافی حد تک بے اختیار ہو چکے تھے اور کمپنی ہر طرح سے ان پر حاوی تھی مگر اس کے باوجود اودھ کے نواب وزیر دلی کے مغل بادشاہ ہی کو اقتدار اعلیٰ کی علامت قرار دیتے تھے اور بادشاہ کی طرف سے خلعت اور نیابت رسم کے طور پر وصول کرتے تھے۔ نواب سعادت علی خان نے حکم ران بننے کے بعد ایک خاص جماعت کو نذر دے کر دلی بھیجا اور باقاعدہ طور پر خلعت وزارت کی درخواست کی مگر شاہ عالم ثانی کے مدار المہام شاہ نظام الدین نے بے جا رکاوٹیں پیدا کر کے تاخیر کروادی۔[۱۷] اس کا نتیجہ یہ ہوا کہ نواب سعادت علی خان کے مشن کو خلعت و قلم دان وزارت حاصل نہ ہو سکا اور اس طرح نیابت کی یہ روایت متاثر ہو گئی۔

ہندوستان میں کمپنی کے نئے گورنر جنرل لارڈ ولزلے Lord Wellesley (۱۷۹۸ء-۱۸۰۵ء) کی آمد کے بعد ایک بار پھر کمپنی کی توجہ اودھ کی طرف مبذول ہوئی۔ اودھ پر اپنی گرفت مضبوط کرنے کے بعد اب ولزلے کی نظریں گنگا اور جمنا کے دو آبہ کی زرخیز زمینوں پر مرکوز ہو گئیں۔ چناں چہ ریذیڈنٹ (Resident) کو کہا گیا کہ وہ نواب سے ان زمینوں کے حصول کی پوری کوشش کمپنی کے فوجی اخراجات کی آڑ میں کرے۔ گنگا جمنا کے دو آب پر قبضہ کا مطلب یہ تھا کہ اس کے فوراً بعد دلی مرکز پر قبضہ کرنے کی حکمت عملی طے کرنے میں مدد مل سکتی تھی۔ چناں چہ اس کثیر علاقے کو لینے کے لیے نواب سعادت علی پر لکھنو کے ریذیڈنٹ کا دباؤ بڑھنے لگا۔ سعادت علی خاں اس سارے دباؤ کے باوجود یہ چاہتے تھے کہ ریاستی امور ان کی اپنی مرضی سے طے ہونے چاہئیں، لہٰذا ریذیڈنٹ نے ستمبر ۱۷۹۹ء میں گورنر جنرل کو اطلاع دی کہ نواب اپنے خانگی معاملات، وراثتی علاقہ جات اور رعایا کے معاملات کمپنی کی مداخلت کے بغیر چلانے کی حکمت عملی رکھتا ہے۔[۱۸]

اس حکمتِ عملی کے برعکس کمپنی کا خیال تھا کہ نواب کو کمپنی کا ممنون ہونا چاہیے تھا کہ جس کے سبب وہ تخت تک پہنچ سکا تھا مگر سعادت علی خان درحقیقت ان بدترین سیاسی حالات میں بھی اپنی ریاست کے وقار کو مزید مجروح نہ کرنا چاہتا تھا۔ اس لیے کمپنی اور نواب کے درمیان طویل کش مکش کا سلسلہ شروع ہوا۔ ریاست اودھ کے دفاع کا انحصار چوں کہ کمپنی پر تھا، اس لیے یہ کم زوری رنگ لائی۔ سعادت علی خاں کی مدافعت اور ہر قسم کی حکمتِ عملی بے کار ثابت ہوئی اور ۱۸۰۱ء کا معاہدہ گورنر جنرل کے ان عزائم کی روشنی میں طے کیا گیا کہ ہمارا مقصد ریاست اودھ سے کمپنی کے فوجی اخراجات لینا ہی نہیں بلکہ اصل مقصد تو یہ ہے کہ نواب کی فوجی طاقت کو خاموش کر کے اس کی جگہ اپنی افواج کا تقرر کیا جا سکے۔[۱۹] ۱۸۰۱ء کے معاہدے کی اہم شقات یہ تھیں کہ نواب وزیر نے دو آب، گورکھپور اور روہیل کھنڈ کے زرخیز علاقے کمپنی کے سپرد کر دیے۔ اودھ کی فوج میں کافی تخفیف کر دی گئی تھی۔ البتہ نواب کو یہ حق دیا گیا کہ وہ اپنی ریاست میں انتظامی امور کے مالک ہوں گے مگر اس کے ساتھ یہ شرط بھی مسلط کر دی گئی "کہ نواب ہمیشہ حسب ہدایت و صلاح افسران کمپنی کے کاربند ہوں گے۔"[۲۰]

۱۸۰۱ء میں ہونے والے معاہدے کے مطابق کمپنی کے ایک دیرینہ خواب کی تکمیل ہوئی۔ روہیل کھنڈ اور زیریں دو آب کے علاقوں سے سعادت علی خاں دست بردار ہو گیا۔ یوں کمپنی کو ایک کروڑ پینتیس لاکھ روپے کے محصولات کا حق حاصل ہو گیا۔ نواب نے ۱۰ر نومبر ۱۸۰۱ء کو جس معاہدے پر دستخط کیے تھے۔ اس کی شقات کے

حوالے سے اسے فوج کے توپ خانہ اور سپاہیوں میں بھی تخفیف کرنا پڑی۔ سب سے اہم شق وہ تھی کہ جس نے کمپنی کو اودھ کے اندرونی معاملات میں اصلاح کے لیے مداخلت کا اختیار بھی دے دیا تھا۔[۲۱] اس طرح لارڈ ولزلے اور اس کے پیش رو گورنر جنرلز کی اختیار کردہ حکمت عملی کے ثمرات کمپنی کو حاصل ہوگئے۔

گورنر جنرل ولزلے ان نتائج سے اس قدر خوش ہوا کہ اس نے انگلستان میں حکومت کو یہ خبر بھیج دی کہ اودھ پر کسی فتنہ و فساد کے بغیر قبضہ ہو گیا ہے اور نواب کی سپاہ کی قوت بالکل جاتی رہی ہے۔[۲۲]

ایسٹ انڈیا کمپنی کے افسران اپنی بساط سے زیادہ اختیارات کا مظاہرہ کرتے تھے جس سے سعادت علی خان ہمیشہ پیچ و تاب کھاتے اور اپنے غصے کا اظہار کرتے رہے مگر ۱۸۰۱ء کے معاہدے نے ان کو بالکل بے بس کر دیا تھا۔ ان کی انتہائی بے بسی اور خودرحمی کا ایک مظاہرہ ریذیڈنٹ کے ایک مکتوب میں نظر آتا ہے جس میں اس نے گورنر جنرل کو خبر دی کہ کمپنی سے اختلافات کے مسئلہ پر وہ (نواب سعادت علی خان) اتنا لاچار تھا کہ مردانگی کے شیوہ سے گر کر اس کی آنکھوں میں آنسو اتر آئے تھے۔[۲۳]

سعادت علی خان اودھ کا آخری حکم ران تھا کہ جس نے ریاست کا بہت کچھ ہارنے کے باوجود اپنے وقار کو بلند رکھنے کی ہر ممکن کوشش کی۔ اس کے بعد اودھ میں کمپنی کو مکمل اختیار حاصل ہوا۔ غازی الدین حیدر کے زمانہ (۱۸۱۴-۱۸۲۷ء) سے اودھ کے اندر داخلی مدافعت کا خیال اور ریاستی وقار کا تصور رخصت ہو جاتا ہے۔ کمپنی کی حیثیت ایک پتلی گر (Puppet Master) کی سی ہو جاتی ہے۔ لکھنو کی ریذیڈنسی (Residensy) کے اندر بیٹھا ہوا ریذیڈنٹ اودھ کے نام نہاد بادشاہوں کو پتلیوں کی طرح نچاتا رہتا تھا۔

اودھ کی سیاست میں کمپنی کا سارا کردار ایک بالواسطہ حکومت کا سا تھا۔ اس حکومت کا پہلا سایہ پہلے ریذیڈنٹ کی شکل میں شجاع الدولہ کے دور حکومت ۱۷۷۳ء میں اودھ پر پڑا۔[۲۴]

اس وقت گورنر جنرل لارڈ ہیسٹنگز نے نواب وزیر شجاع الدولہ سے دریافت کیا تھا کہ اگر میں اودھ میں اپنی طرف سے ایک ریذیڈنٹ کا تقرر کروں کہ جو کمپنی اور ریاست اودھ کے درمیان افہام و تفہیم کا کردار ادا کر سکے تو کیا حکومت اودھ اس تجویز سے اتفاق کرے گی؟ شجاع الدولہ نے کہ جو کمپنی کا ممنون و متشکر تھا، اس تجویز سے مکمل خوشنودی کے ساتھ اتفاق کیا۔ چناں چہ جنوری ۱۷۷۴ء میں نیتھنیل مڈلٹن (Nathenial Middleton) کو بہ طور ریذیڈنٹ فیض آباد بھجوادیا گیا۔[۲۵] اسی مقام سے اودھ کی داخلی خود مختاری کو ضعف اور گزند پہنچنے کا سلسلہ نہایت خاموشی سے شروع ہو جاتا ہے۔ اگرچہ قانونی اعتبار سے اودھ میں حکومت نواب وزیر کی تھی مگر اس حکومت پر ریذیڈنٹ کا سایہ تھا اور ریذیڈنٹ پر کلکتہ میں مقیم گورنر جنرل اور کونسل کا ایک اور بڑا سایہ تھا۔ اودھ کی تاریخ میں نواب شجاع الدولہ کے دور سے حکم ران براہ راست اور بالواسطہ طور پر ان دونوں سایوں سے گھنائے جا رہے تھے۔

ریذیڈنٹ کے اختیارات ہمیشہ غیر مبہم رہے اور وہ اسی ابہام سے کام لے کر حکم رانوں کے ساتھ ساتھ طبقہ امرا کو تکالیف پہنچانے میں گریز نہ کرتے رہے۔ اودھ میں آنے والے ہر ریذیڈنٹ نے اندرونی سازشوں اور ناجائز اختیارات سے ریاست کا ناطقہ بند کیے رکھا۔ یہ ریذیڈنٹ نواب وزیر کے داخلی معاملات میں بھی دخل اندازی سے

اودھ-۱۸۰۱ء کے بعد

Source: The Raj, Mutiny and Kingdom of Oudh.

گریزاں نہ رہتے تھے۔ جیسے نواب سعادت علی خان کو شکار کی ایک مہم پر جانے سے روکا گیا۔[۲۶]

نواب سعادت علی خان کی نظر میں ریذیڈنٹ کا کام کمپنی اور سرکارِ اودھ کے درمیان ایک رابطہ افسر کا سا تھا جو دونوں طرف کے خطوط و دستاویزات کے تبادلہ کا ذمہ دار تھا۔ جب کہ ریذیڈنٹ جان بیلی (John Baillie) اپنے آپ کو ریاست کا نگراں اعلیٰ تصور کرتا تھا۔ کہا جاتا ہے کہ بیلی نے نواب سعادت علی خان کے ناک میں دم کر رکھا تھا۔ ان کے تمام امور میں دخل اندازی اپنا جائز حق تصور کرتا تھا۔ اس کے مزاج کا یہ عالم ہو گیا تھا کہ اس نے نواب وزیر کے نوبت خانہ میں نوبت بجائے جانے پر پابندی لگانے سے بھی خوف محسوس نہ کیا کہ نقارے کی چوٹ سے اس کی نیند اچٹ جاتی تھی۔[۲۷]

ریاست کے اندر ریذیڈنٹ کی حیثیت کا کیا عالم تھا، وہ اس ادنیٰ سی مثال سے واضح ہو جائے گا...... نواب آصف الدولہ کی وفات کے بعد ریذیڈنٹ لمسڈن (Lumsden) سے مرحوم نواب کی ماں نے یہ کہا تھا ''تم اس ریاست کے وارث ہو جسے مناسب جانو مسند پر بٹھادو۔''[۲۸] اسی طرح سے آصف الدولہ کے جانشین وزیر علی خان نے جب آصف الدولہ کی صاحبات محل میں سے ایک حسین خاتون کو اپنی صحبت کے لیے چاہا تو حسین علی خان خواجہ سرا نے اس نازیبا حرکت سے اس کو روکنے کی کوشش کی۔ اس وجہ سے اسے اپنی جان کے لالے پڑ گئے۔ بالآخر اس نے ریذیڈنٹ کی کوٹھی میں پناہ حاصل کی۔ وزیر علی خان نے جب اس کی واپسی کے لیے ریذیڈنٹ پر دباؤ ڈالا تو اس نے صاف انکار کر دیا اور وزیر علی ریذیڈنٹ کا کچھ بھی بگاڑ نہ سکا۔[۲۹] دراصل ریذیڈنٹ اپنے مبہم اختیارات کے باوجود بہت کچھ تھا۔ لکھنو کے کم حوصلہ حکم ران اس سے خائف رہتے تھے کہ وہ کلکتہ میں گورنر جنرل کو ان کے برخلاف برانگیختہ کر سکتا تھا۔

اودھ میں ایسٹ انڈیا کمپنی کی حکمت عملی تمام تر جارحانہ اور غاصبانہ تھی۔ اس میں بھی کوئی شک نہیں کہ یہ سب کچھ اودھ کے حکم رانوں کی ذاتی کم زوریوں، کم حوصلگی اور حکمت و تدبر کے بحران کے باعث تھا۔ کمپنی کی یہ جارحیت تقریباً پون صدی کے طویل سلسلے میں پھیلی ہوئی ہے۔ یہ حکمت عملی سیاسی عمل کے ساتھ ساتھ آہستہ آہستہ رواں رہی۔ کمپنی کا اثر و نفوذ سال ہا سال تک جارحانہ انداز سے بڑھتا رہا۔ اودھ کے حکم ران شجاع الدولہ کے دور ہی سے اندرونی معاملات میں کمپنی کے ساتھ تصادم کی صورت حال سے دوچار ہو چکے تھے مگر عملی طور پر اودھ کے نواب وزیر تصادم کی تمام صورتوں سے بچنے کی پوری پوری کوشش کرتے تھے۔ کمپنی کا ریذیڈنٹ گورنر جنرل کا سگ پاسباں تھا جو ریاست کے چھوٹے سے چھوٹے معاملے میں بھی دخل دینے سے گریز نہ کرتا تھا۔ گورنر جنرل اور کونسل کے ارکان باقاعدہ طور پر کلکتہ کے دفاتر میں بیٹھے ہوئے اودھ کے حکم ران کو مطلوبہ اصلاحات کے نفاذ کے لیے پرزور ہدایات ارسال کرتے تھے اور جہاں جہاں چاہتے تھے، حسب منشا معاملات میں من مانی کرتے تھے۔

شجاع الدولہ کے زمانے سے اودھ کی فوج میں یورپین افسر موجود تھے اور یہاں یورپین تاجر بھی کاروبار کرتے تھے۔ چناں چہ کلکتہ کونسل نے اسے مجبور کیا کہ وہ تمام غیر برطانوی افسروں اور تاجروں کو نکال دے۔ لیکن شجاع الدولہ نے کونسل کے حکم کے خلاف مدافعت دکھائی۔ آصف الدولہ کے دور میں یہ مسئلہ پھر کھڑا کیا گیا۔

اسے کہا گیا کہ فوج سے فرانسیسی عنصر کو مکمل طور پر خارج کر دے۔ دراصل کمپنی پرانے زمانے سے فرانسیسی حریفوں سے خائف تھی،اس لیے ان کو اودھ کی فوج سے نکالنے پر بہ ضد تھی۔ ۱۷۷۵ء کے ابتدائی تین مہینوں میں آصف الدولہ نے اس مسئلہ پر خاص توجہ نہ دی کیوں کہ توپ خانہ کے فرانسیسی افسروں کی اسے سخت ضرورت تھی۔ یہ بات اس نے ریذیڈنٹ برسٹو (Bristow) کو بتائی۔ ریذیڈنٹ نے نواب کے لیے برطانوی افسر مہیا کر دیے۔ اب آصف الدولہ کو مجبور ہو کر توپ خانہ کے فرانسیسی افسر رخصت کرنے پڑے۔ اسے تنبیہ کی گئی کہ مستقبل میں وہ صرف فرانسیسی ہی نہیں کسی بھی یورپین کو ملازم نہ رکھ سکے گا۔[۳۱]

وہ دوستی جس کی بنیاد جنگ بکسر کی شکست (۱۷۶۴ء) سے شروع ہوئی تھی، بالآخر ہلاکت خیز دوستی (Fatal Friendship)[۳۲] کی شکل میں ۱۸۵۶ء میں اختتام پذیر ہوتی ہے۔ اس دوستی کی بنیاد اگرچہ دو طرفہ تعلقات (Bilatral Relations) پر تھی مگر اس میں آغاز ہی سے ایسٹ انڈیا کمپنی حاوی تھی۔ اودھ کے شکست خوردہ حکم ران نواب شجاع الدولہ کو بکسر کی ہزیمت کے بعد کمپنی کی مقرر کردہ شرائط پر معاہدہ کرنا پڑا تھا۔ یہ اس کی مجبوری تھی کہ فوجی تباہی کے بعد وہ اودھ میں بحال ہو کر اپنی عسکری طاقت کو دوبارہ قائم کرنا چاہتا تھا۔ یوں دیکھا جائے تو شجاع الدولہ کے دور ہی سے اودھ نے سیاسی مجہولیت کی حکمت عملی اختیار کر لی تھی اور اس کے بعد ہر نئے آنے والے نواب کے زمانے میں اس میں مزید اضافہ ہو تا گیا۔ اودھ اور کمپنی کے درمیان ظاہری طور پر دو طرفہ تعلقات تھے مگر داخلی طور پر سب کچھ تقریباً یک طرفہ تھا۔ کمپنی مکمل طور پر ریاست پر حاوی تھی۔ وہ جو کچھ چاہتی تھی، اپنی مرضی سے معاہدے میں شامل کرا لیتی تھی۔ کمپنی کا کردار موثر اور فعال تھا۔ جب کہ اودھ کا کردار مفعولیت کا تھا۔ جیسا کہ ہم واضح کر چکے ہیں کہ کمپنی ہر نئے معاہدے کے بعد اپنی دفاعی طاقت بڑھاتی جاتی تھی اور اودھ کی دفاعی قوت کو کم زور کیے جاتی تھی۔ کمپنی کی حکمت عملی یہ تھی کہ آہستہ آہستہ اودھ کو دفاع کے قابل بھی نہ چھوڑا جائے' چناں چہ ایسا ہی ہوا۔ ۱۸۵۶ء میں جب اودھ کی ضبطی اور کمپنی کے حق میں الحاق کا فیصلہ گورنر جنرل نے کیا تو لکھنو میں کمپنی کے خلاف مدافعت کے نشان کہیں نظر نہ آ سکے۔ ۱۸۵۶ء کا حاثہ اودھ کی تقریباً اسی سالہ عسکری مجہولیت کا نتیجہ تھا اور جب ضبطیِ اودھ کی دستاویز لکھنو پہنچیں اور اہل اودھ کو اس المیہ کا علم ہوا تو اودھ کی شاہی افواج میں سے کسی ایک سپاہی کی تلوار بھی نیام سے باہر نہ نکل سکی۔[۳۳] انتہا یہ تھی کہ بعض اہم شخصیات نے یہ کہا کہ انگریزوں کا شک و شبہ دور کرنے کی غرض سے ملازمین شاہی کو حکم قطعی پہنچے کہ کوئی شخص ہتھیار نہ باندھے۔ توپیں جہاں جہاں ہیں، چرخ سے گرادی جائیں اور در دولت کے سپاہی گارد اور پہرے والے اپنے اپنے ہتھیار میگزین میں داخل کر دیں۔ فقط لاٹھیوں سے پہرہ دیں۔ چناں چہ واجد علی شاہ کے حکم سے اس مشورے پر عمل در آمد ہوا اور جب ریذیڈنٹ نے گری ہوئی توپوں اور غیر مسلح سپاہ کو دیکھا تو متعجب ہوا۔[۳۴]

آصف الدولہ کے دور سے اودھ میں جو سیاسی اور عسکری انفعالیت شروع ہوتی ہے۔ اس انفعالیت کا انجام ۱۸۵۶ء میں نظر آتا ہے۔ ایسٹ انڈیا کمپنی کے ریذیڈنٹ نے جب یکم فروری ۱۸۵۶ء کو واجد علی شاہ کے سامنے سلطنت سے معزولی کے معاہدے کے کاغذات مہر لگانے کے لیے پیش کیے تو اس کے اوسان خطا ہو گئے۔[۳۵] "مرقع

خسروی'' کا مصنف شیخ محمد عظمت علی کاکوروی ضبطیِ اودھ کے دوران میں لکھنو شہر کے اندر موجود تھا۔ اس موقع پر واجد علی شاہ، اس کے خاندان اور شہر کے آشوب کا وہ چشم دید گواہ تھا۔ وہ کہتا ہے:

''اوٹرم (Outram) صاحب بہادر شہریار کے پاس آئے۔ موت کی سی سنانی لائے۔ وہاں ان کے پاس ان کی ماں اور بہن، بھائی، شہزادیاں جمع تھیں۔ سب کے سب سکتہ کے عالم میں رہ گئے......اور محل میں کہرام پڑ گئے...... حضرت وفورِ اندوہ سے چاند کی صورت گہن میں پڑے۔ رنج و محن میں نہایت دل گیر تھے اور حیرت سے چپ، شکل تصویر تھے۔ عام شہر میں کسی گھر میں ہانڈی نہ چڑھی۔ بخدا جانِ شیریں کی لذت دہان سے جاتی رہی۔ ہر کسی کے دل میں حسرت چشم حیرت لب پر آہ حالتِ تباہ۔ عالم آنکھوں آگے اندھیر تھا۔ ہر کوئی درِ دولت کو بدیدۂ حسرت دیکھتا تھا۔ تمام شہر اس دن اُمڈ گیا۔ آسمان زمین پر بے کسی برستی تھی۔ مکانوں پر تکیوں کا عالم تھا۔ گھر گھر جابجا کہرام وماتم سا تھا۔''[۳۶]

یہ ہی پر آشوب ایام تھے جب ریذیڈنٹ واجد علی شاہ سے معزولی کی دستاویزات کے معاہدے پر مہر شاہی ثبت کرانے کے لیے کوشاں تھا مگر واجد علی شاہ اور اس کا خاندان بالکل تیار نہ تھے۔ عالم مایوسی کی ان جاں گداز ساعتوں ہی میں واجد علی شاہ نے ریذیڈنٹ کو مخاطب کر کے یہ کہا تھا کہ معاہدے تو برابر کی سطح رکھنے والے کے درمیان ہوتے ہیں لیکن اب اس وقت میں کیا ہوں جو برطانوی سرکار مجھ سے معاہدہ کرنا چاہتی ہے۔ سلطنت اودھ کو ہمیشہ سے برطانوی سرکار کی حمایت، امداد اور حفاظت حاصل رہی ہے۔ اس ریاست نے برطانوی سرکار سے ہمیشہ وفاداری ہی کی ہے۔ یہ ریاست سرکار برطانیہ کی تخلیق ہے جو اسے چاہے تو مٹادے اور چاہے تو بنادے۔ اب سرکار کو صرف احکام جاری کرنے چاہئیں۔ برطانوی سرکار کی خواہشات اور نقطۂ نظر کی ذرہ بھر مخالفت نہ کی جائے گی۔ میں اور میری رعایا سرکار کے ملازمین ہیں۔[۳۷]

واجد علی شاہ معزولی کے احکام قبول کر کے مہر لگانے کے لیے رضامند نہ ہو سکا۔ ریذیڈنٹ نے بہ ذاتِ خود کوشش کی اور دیگر ذرائع بھی استعمال کیے۔ ان ملاقاتوں میں اودھ کے بادشاہ کے آنسو رواں رہتے۔ ایک ملاقات میں اس نے اپنے بزرگوں کے لیے کمپنی کی خدمات اور مہربانیوں کا ذکر کرتے ہوئے اپنی دستار ریذیڈنٹ کے قدموں میں رکھ دی۔[۳۸]

ریذیڈنٹ نے معزولی کی دستاویزات پر واجد علی شاہ کی مہر لگوانے کے لیے کوشش ترک نہ کی۔ ۷۔ فروری ۱۸۵۶ء کو شاہ اودھ نے میجر جنرل اوٹرم کو اطلاع بھیج دی کہ وہ دستاویزات پر مہر ثبت نہ کرے گا۔ یہ اس کا قطعی فیصلہ تھا۔[۳۹] معاہدہ کے لیے مقرر کردہ مدت ختم ہو چکی تھی۔ اسی روز اوٹرم کی طرف سے ریاست اودھ کی بہ حق کمپنی ضبطی کا اشتہار ہر تھانے میں لگا دیا۔[۴۰] اور یوں کمپنی نے ۱۷۷۳ء سے بالواسطہ حکومت کا جو سفر شروع کیا تھا۔ وہ ۷ر فروری ۱۸۵۶ء کو بہ راہ راست حکومت کی صورت میں مکمل ہو جاتا ہے۔

بقول نجم الغنی اس المیہ پر کسی نے کان تک نہ ہلایا۔ ملک پر قبضہ ہو گیا۔ نہ کسی کی نکسیر پھوٹی نہ ہلدی لگی نہ

بھگدڑ مچی۔ تمام اہل کار، تعلقہ دار اور رئیس چپ چپاتے نئے حاکموں کے پاس حاضر ہوئے۔[۲۴] گورنر جنرل لارڈ ڈلہوزی کو شاید یہ یقین نہیں تھا کہ اودھ کی ضبطی اتنی آسانی سے ہو جائے گی۔ اس لیے اس نے خاطر خواہ فوج کا انتظام کیا تھا اور کسی بھی ہنگامی حالت کا مقابلہ کرنے کے لیے انتظامات کیے گئے تھے۔[۲۴]

کمپنی کے بالمقابل اودھ کے حکم رانوں کے اعتراف شکست اور انفعالیت کی دیرپا حکمت عملی نے اودھ میں شدید احساس شکست پیدا کر دیا تھا۔ جیسا کہ ہم ذکر کر چکے ہیں کہ ریذیڈنٹ کے روبرو اپنی داخلی لاچارگی کے باعث نواب سعادت علی خان جیسے مدبر حکم ران کی آنکھیں اشک آلود ہو گئی تھیں۔ ان کے بعد ان کے جانشینوں میں سے کسی کی بھی آنکھ میں اپنی سیاسی بے چارگی اور بے حرمتی کی وجہ سے آنسو نہ آ سکے۔ وہ اپنی کم زوریوں کو دیکھ چکے تھے اور تاریخ کا فیصلہ پڑھ چکے تھے اودھ کی سیاسی مجہولیت نے آغاز ہی میں مجلسی زندگی کے نشاط میں پناہ تلاش کر لی تھی۔ رفتہ رفتہ یہ پناہ گاہ ان کے طرز زندگی کا ایک مستقل روپ بن گئی۔ جس میں حکم ران طبقے کو بہ یک وقت پناہ اور عافیت نصیب ہوتی تھی۔ اس گوشۂ عافیت (Ivory Tower) میں اول اول آصف الدولہ داخل ہوئے اور اس کے بعد ہر حکم ران کا یہ ہی ٹھکانہ ہوتا تھا۔ سیاسی و عسکری مجہولیت نے اودھ کو زندگی کے میدان عمل سے نکال کر مجلسی زندگی کے گوشۂ عافیت میں مقید کر دیا تھا۔

(۲)

تہذیب

اٹھارھویں صدی کے نصف آخر میں دلی تہذیبی، سیاسی، معاشی اور عسکری سطح پر گہنائی جا چکی تھی لیکن اس کی الم ناک بربادی کا آغاز مارچ ۱۷۳۹ء میں نادر شاہ کے حملے سے ہوا۔ جب نادر شاہی لوٹ میں ستر سے اسی کروڑ روپے مالیت کے اثاثے دلی کے عوام، امرا اور شاہی حکم رانوں سے شدید جبر و تشدد سے چھینے گئے تھے۔ نادر شاہی قتل و غارت کے نتیجہ میں شہر دلی کے بیس ہزار سے زائد لوگ مارے گئے تھے۔ جن کی لاشوں کو کوتوال شہر فولاد خاں نے جلے ہوئے مکانوں کی لکڑیاں لے کر بلا تمیز نذر آتش کروا دیا تھا یا جمنا میں بہا دیا تھا۔ اس قسم کی قتل و غارت اور لوٹ مار کا سلسلہ نادر شاہ کے بعد آنے والے حملہ آوروں نے بھی مسلسل جاری رکھا تھا۔ ۱۷۵۷ء سے ۱۷۶۱ء کے درمیان احمد شاہ ابدالی اور روہیلوں نے دلی کی حکومت کی مدد کی مگر ان کی لوٹ مار، ظلم اور قتل و غارت کے مناظر نہایت بے رحمانہ تھے۔ تاریخ کی اس بدترین تباہی اور ظلم میں جاٹوں اور مرہٹوں نے بھی کوئی کسر نہ چھوڑی تھی۔ انہوں نے شاہی محلات کی چھتوں سے سونا، چاندی اکھیڑ نے سے بھی دریغ نہ کیا تھا۔ بے رحمی کی اس داستان میں دو بادشاہ مکحول کیے گئے اور دو قتل ہوئے۔ شرفا، عوام اور شاہی محلات کی بیگمات کی بری طرح بے حرمتی کی تھی۔ اس شدید آشوب کے نتیجہ میں دلی کے محاصل ختم ہو چکے تھے۔ خود شاہ عالم مرہٹوں سے وظیفہ لے رہا تھا۔ شرفا اور امرا کا وہ طبقہ بالکل برباد ہو گیا تھا جو کبھی اہلِ فن کا قدردان ہوا کرتا تھا، لہٰذا دلی کے باکمال فن کار جن کو صدیوں سے

شاہی اداروں کی سرپرستی حاصل رہی تھی، اب بالکل بے یار و مددگار ہو چکے تھے۔ بیرونی حملہ آوروں کی تباہ کاریوں سے ان کے گھر اور اثاثے لٹ چکے تھے۔ اس اندوہ ناک حالت کو دیکھ کر اس عہد کا ایک ہم عصر ادیب اٹھارھویں صدی کی دہلی کے بارے میں یہ بات لکھنے پر مجبور ہو گیا تھا کہ شاہجہاں آباد کے لوگ نانِ شبینہ کو محتاج ہیں اور انہیں پیٹ بھر کھانا بھی نہیں ملتا۔[۳۳]"

اٹھارھویں صدی کے ربع آخر میں دلی کا مظلوم اور بد نصیب شہنشاہ شاہ عالم ثانی لال قلعہ کے خزاں زدہ ماحول میں زندگی کے دن پورے کر رہا تھا۔ وہ دیوان عام و دیوان خاص کے افسردہ در و دیوار کو بھی دیکھنے کے قابل نہ رہا تھا کہ اسے غلام قادر روہیلہ کے ظلم نے کور چشم کر دیا تھا۔ اس افسوس ناک اور المیہ صورت حال کے باعث دلی کے لوگ صدیوں پرانے آبائی گھروں کو چھوڑ کر حصولِ معاش کے لیے ہجرت کرنے پر مجبور ہو چکے تھے۔ اس دور میں ایسے خستہ حال لوگوں کے لیے اودھ کی سرزمین ایک عمدہ پناہ گاہ کی حیثیت اختیار کر گئی تھی۔ اول اول فیض آباد اور بعد ازاں لکھنو اودھ کے نئے ثقافتی مرکز بن چکے تھے، لہٰذا دلی کے مہاجر شعرا اور دیگر فن کار وہاں کا رخ کرنے لگے تھے۔ لکھنو کی خوش حالی ان لوگوں کو تیزی سے اپنی طرف کھینچ رہی تھی۔ فیض آباد میں خوش حالی اور رونق کی ایک ہم عصر تصویر "فرح بخش" کے مصنف فیض بخش نے کھینچی ہے۔ وہ کہتا ہے:

"مجھے یاد ہے کہ جب میں اپنا وطن چھوڑ کر پہلی بار ممتاز نگر پہنچا تھا جو کہ شہر کے مغربی دروازے سے چار میل دور تھا۔ میں نے ایک درخت کے نیچے کھلی پڑی ہوئی بہت سی چیزیں دیکھیں۔ میٹھی اشیا، پانی، پکے پکائے کھانے، بھنے ہوئے مسالہ دار گوشت اور بن بسکٹ وغیرہ۔ اور اس کے ساتھ ہی وہاں کثرت سے نفیس مٹھائیاں اور لذیذ مشروبات بھی موجود تھے۔ وہاں مسافروں کے ہجوم کے ہجوم تھے جو خریداری میں سرگرم ایک دوسرے پر چڑھ رہے تھے۔ میں نے خیال کیا کہ یہ ضرور شہر کا چوک بازار ہے۔ مگر مجھے کسی نے بتایا کہ میں ابھی شہر کے اندر داخل بھی نہیں ہوا ہوں۔ اور جب میں شہر کے اندر پہنچا تو میں نے ہر طرف نظر آنے والے تماشوں اور ناچ رنگ پر نگاہ دوڑائی۔ جس سے میں ہکا بکا رہ گیا۔ طلوعِ آفتاب سے غروبِ آفتاب تک اور غروبِ آفتاب سے طلوعِ آفتاب تک فوجی لشکروں کے ڈھول اور نقارے بجنے بند نہ ہوتے تھے۔ وقت کا اعلان کرنے والے گھڑیالوں کی آوازیں کانوں کو بہرہ کر رہی تھیں۔ اسی طرح سے گھوڑوں، ہاتھیوں، اونٹوں، خچروں، شکاری کتوں، بیل گاڑیوں اور توپ گاڑیوں وغیرہ کا کوئی شمار نہ تھا۔ خوش لباس نوجوان، شرفائے دہلی کے صاحب زادگان، یونانی اطبا، ناچنے گانے والے مرد اور عورتیں جو ہر خطے سے تعلق رکھتے تھے بڑی بڑی تنخواہوں سے عیش کر رہے تھے۔ ہر چھوٹے بڑے کی جیبیں سونے چاندی کے سکوں سے خوب بھری ہوئی تھیں۔ یوں لگتا تھا کہ یہاں کے باشندوں نے کبھی غربت اور ادبار کا دور نہیں دیکھا ہے۔ نواب وزیر شہر کی خوش حالی اور ترقی کے کاموں میں دل و جاں

سے شریک تھا اس لیے لگتا تھا کہ فیض آباد جلد ہی دلی کا حریف بن جائے گا۔ کسی بھی دوسرے ملک میں شجاع الدولہ جیسا کوئی حکم ران نہ تھا جو اتنے شان دار طریقے سے رہتا ہو۔ چوں کہ اس شہر کے گلوں کوچوں اور منڈیوں میں لوگوں کو دولت اور جاہ و منصب کثرت سے مل رہے تھے اس لیے صناعوں اور عالموں نے ڈھاکہ، گجرات، مالوہ، حیدر آباد، شاہجہاں آباد، لاہور، پشاور، کشمیر اور ملتان تک کے دور دراز علاقوں سے آنا شروع کیا۔ اگر نواب وزیر دس بارہ برس اور زندہ رہ جاتا تو یہاں ایک دوسرا شاہجہاں آباد پیدا ہوسکتا تھا۔"[۴۴]

یہ تھا اودھ کی نئی زندگی کا رنگ و آہنگ جس کے باعث دلی کے آشوب سے نکلنے والے لوگوں کے لیے فیض آباد ایک نخلستان کی حیثیت حاصل کر چکا تھا۔ وہ شعرا جنھوں نے ابتدائی دور میں دلی سے اودھ میں ہجرت کی۔ ان میں سرفہرست نام سراج الدین علی خان آرزو کا ہے جو ۱۷۵۴ء / ۱۱۶۸ھ میں فیض آباد پہنچے تھے۔ یہ شجاع الدولہ کا زمانہ تھا۔ ان کے بعد سودا، سوز، حسرت، میر، انشا، رنگین اور مصحفی جیسے شعرا بھی دلی سے ترکِ وطن کرنے پر مجبور ہوگئے تھے۔ ان شعرا کی ہجرت کا یہ دور اٹھارھویں صدی کے نصف آخر میں پھیلا ہوا ہے۔

لکھنؤ میں تہذیب و ثقافت کی جو نشوونما اودھ کے اس دور میں ہوئی۔ اس میں گراں قدر حصہ اہل دلی کا تھا۔ یہاں کی تہذیب کا پودا دلی ہی سے گیا تھا۔ اس لحاظ سے لکھنو کے دبستان کو دلی ہی کی توسیعی شکل قرار دیا جاسکتا ہے۔ اس دبستان کی تشکیل میں بنیادی کردار ان شعرا ہی کا تھا جو بہ ذات خود ہجرت کر کے لکھنو پہنچے تھے یا پھر ان کی نئی نسلوں نے اس کو ترقی دی تھی۔ لکھنو میں مہاجرین دلی کے بارے میں انشا لکھتا ہے کہ لکھنو میں فصیح دہلویوں کی اتنی کثرت سے ہے کہ ان کا شمار نہیں۔ انشا باشندگان لکھنو کی وضاحت کرتے ہوئے یہ بتاتا ہے کہ باشندگان لکھنو سے اس کی مراد شاہجہاں آباد کے وہ باشندے ہیں جو دارالخلافہ (دلی) کی خرابی کے بعد لکھنو میں آبسے[۴۵]

اور بقول انشا لکھنو میں دلی کے اس قدر صاحب سلیقہ زن و مرد ٹوٹ پڑے کہ دلی خالی ہوگئی[۴۶] دلی کی بربادی ایک اعتبار سے لکھنو کی آبادی کا سبب بن گئی۔ لکھنو کے ثقافتی عمل میں تیزی اور پھیلاؤ کا ایک اہم سبب آبادی کا بہ کثرت انتقال تھا ورنہ اودھ کے اندر تہذیب و ثقافت کے یہ معیارات نہ تھے اور نہ ہی صاحبان فن کا ایسا اجتماع موجود تھا[۴۷] اسی طرح سے لکھنو کی تہذیب و ثقافت کا دلی سے موازنہ کرتے ہوئے انشا نے یہ لکھا کہ لکھنو کا سب "رنگ و بو شاہ جہاں آباد ہی کی پر بہار فضا کا ہے۔"[۴۸]

آیئے اب ہم لکھنو کی تہذیبی تشکیل میں بعض دوسرے عناصر کا ذکر کرتے ہیں۔ اودھ کی تہذیب و ثقافت کی تشکیل میں وہاں کی مادی خوش حالی کا کردار نہایت اہم تھا۔ لکھنو کے اندر محدود سطح پر ایک ایسی خوش حال سوسائٹی وجود میں آگئی تھی جو اپنے ذوق و شوق کی تکمیل میں حسب خواہش خرچ کرنے کی قدرت رکھتی تھی۔ روپے پیسے کی وہ ریل پیل جس کا ہم نے شجاع الدولہ کے دور فیض آباد میں فیض بخش کے حوالے سے ذکر کیا تھا، لکھنو میں پہلے سے بڑھ چڑھ کر موجود تھی۔ چناں چہ لکھنو کا معاشرہ مختلف فنون میں اپنے مزاج کی نفاستوں، رنگینیوں، صناعیوں اور نازک خیالیوں کا اظہار کرتے ہوئے رفتہ رفتہ شعوری سطح پر اپنی ثقافتی شناخت مرتب کر رہا تھا

اور زندگی کے ہر شعبہ میں اپنی انفرادیت کا تعین بھی کر رہا تھا۔

وہ جو آتشا نے کہا تھا کہ لکھنو میں دہلویوں کی کثرت ہے تو یہ کثرت بہ دستور برقرار رہتی ہے مگر اس کثرت کی تہذیبی انفرادیت وقت کے ساتھ ساتھ ماند پڑنے لگتی ہے اور وہ لوگ اودھ کے حکم رانوں کی تہذیب میں مدغم ہوتے یا تبدیل ہوتے ہوئے نظر آتے ہیں۔ ان لوگوں کی سادگی، درویشی، فقر و قلندری اور داخلی استغراق کی روایات ضعیف ہونے لگتی ہیں۔

تاریخی اعتبار سے دیکھا جائے تو لکھنو میں شجاع الدولہ کے دور ہی سے زندگی کی معنویت بدلنے لگتی ہے۔ اگرچہ دلی سے آئے ہوئے باشندگان کے لیے اب بھی زندگی کی معنویت وہی تھی جو وہ اپنے ساتھ ہجرت کرتے ہوئے لے کر چلے تھے۔ یہ معنویت کئی صدیوں کی تہذیب کا عطیہ تھا۔ ان صدیوں کے رگ و ریشہ میں وسط ایشیا کے مغلوں اور ترکوں کا تہذیبی لاشعور گردش کر رہا تھا۔ سادگی، پختگی، جد و جہد، تصوف، شجاعت اور خدا ترسی اس تہذیب کے حقیقی جوہر تھے۔ خاص طور پر صوفیانہ اثرات سے دلی کی تہذیب کا وہ فکری نظام مرتب ہوا تھا جہاں دنیاداری کے مشاغل کے ساتھ ساتھ انسان کے لیے داخلی دنیا کا استغراق قلب و نظر کی بصیرت کے لیے ضروری تھا اور یہ وہ سوچ تھی کہ جس نے دلی میں زندگی کی معنویت کا حقیقی تصور پیش کیا تھا۔ انسان، انسانی وجود، کائنات اور کائنات میں انسان کے مفہوم کو سمجھنے کی ایک ایسی سعی کی گئی تھی کہ جس کے ثمرات سے دلی کی تہذیب کو انسانی زندگی کی معنویت ملی تھی۔ اسی ذہن پس منظر کے ساتھ دلی کے مہاجر شعرا لکھنو پہنچے تھے۔ وہ اعلیٰ مراتب پانے میں تو کام یاب ہو گئے تھے مگر ان کی تہذیب اور افکار کے جوہر کی تاب کم زور ہوتی گئی تھی۔ یہ لوگ ایک نئے معاشرہ کے نئے تہذیبی ڈھانچہ میں اپنے افکار کو سر بلند رکھنے میں بھی کام یاب نہ ہو سکتے تھے کہ اس تہذیبی ڈھانچہ پر حکم ران طبقہ کی مذہبی حکمت عملی کا گہرا دخل تھا۔ اسی حکمت عملی کے اثرات کے سبب دلی کے شعرا کے قلب و نظر کی بصیرت اپنی روشنی کو نہ پھیلا سکی۔

لکھنو کی ثقافت کے روحانی عناصر میں تصوف کا کوئی دخل نہ تھا۔ ایران میں صفوی انقلاب کے عناصر سے بننے والی لکھنو کی ثقافت اِثنا عشری رنگ رکھتی تھی۔ اودھ کے بانی نواب برہان الملک کا توسل ایران کے صفوی خاندان سے تھا۔[۴۹]

صفوی خاندان ہی نے ایران میں اثنا عشری مذہب کو ہر ممکن طریقے سے فروغ دیا تھا اور برہان الملک سعادت خاں کے خاندان نے بھی نسل در نسل اودھ میں اثنا عشری عقائد کو فروغ دینے کی روایت جاری رکھی تھی۔ برہان الملک کے جانشین صفدر جنگ نے ایران سے آنے والے علما اور ہجرت کرنے والے لوگوں کی کھلے عام سرپرستی کی تھی۔ اس کے زمانہ میں ایران سے آنے والے علما کے بہت سے نام ملتے ہیں۔[۵۰] آصف الدولہ کے زمانے میں بہت سے خاندان ایران سے لکھنو آئے تھے۔ ان تمام خاندانوں کو نوازا گیا تھا۔ دلی اور دیگر مقامات سے ہجرت کر کے آنے والے لوگ عام طور پر غیر شیعہ تھے مگر لکھنو میں مذہبی اثرات اور فوائد کو دیکھ شیعہ ہو گئے تھے۔ اس کے علاوہ لکھنو سے باہر بلگرام، جون پور، بنارس اور الہ آباد میں بھی ان اثرات کے پہنچنے سے شیعیت کو

فروغ ملا۔ شیعہ رسومات پھیلنے لگیں۔ آصف الدولہ عشرۂ محرم میں بہ ذات خود زنجیر زنی کرتا تھا۔[۵۱] عوام بھی یہ رسوم اختیار کرنے لگے تھے۔ اِثنا عشری مذہب کی سرپرستی کے نتیجہ میں لکھنو کی روحانی ثقافت میں شیعیت کا گہرا اثر نظر آتا ہے۔ لکھنو کے تمدن اور معاشرت میں ہر سمت شیعہ فکر کے مظاہر نظر آنے لگے تھے۔ برہان الملک اور صفدر جنگ کے دور میں شیعہ تصورات تو موجود تھے مگر ان تصورات کی تمدنی شکلیں موجود نہ تھیں۔ یہ آصف الدولہ کا زمانہ تھا۔ جب لکھنو کا پہلا امام باڑہ تعمیر ہوا اور اس کے بعد تیزی کے ساتھ یہ تمدنی مظاہر پورے شہر میں ابھرنے لگے۔ بہ قول ڈاکٹر صفدر حسین:

> ''لکھنو میں سینکڑوں امام باڑے، درجنوں کربلائیں اور آئمہ معصومین کے روضوں کی بہت سی عمارتی نقلیں تیار ہو گئیں۔ چناں چہ اس شہر میں آج بھی روضہ امام رضا، روضہ حضرت زینب، روضہ حضرت عباس، روضہ امام موسیٰ کاظم اور امام تقی، روضہ نجف اشرف، روضہ پسران مسلم، فاطمین اور مسجد شام وغیرہ کی عمارتی نقلیں موجود ہیں۔ ان کے علاوہ کربلائے دیانت الدولہ اور کربلائے نواب عظمت الدولہ، کربلائے نواب معتمد الدولہ، کربلائے نواب سعید الدولہ، کربلائے نواب ملکہ آفاق، کربلائے حاجی بیتا، کربلائے بی مصری، کربلائے میر خدا بخش اور کربلائے نصیر الدین حیدر واقع ہیں۔''[۵۲]

لکھنو ایک ایسے شہر کی حیثیت اختیار کر گیا تھا جہاں گلی گلی اور کوچے کوچے میں علم نظر آتے تھے اور گھر گھر مجالس عزا کا انعقاد ہوتا تھا۔[۵۳] لکھنو کی تہذیبی فضا میں یاد حسین روحانی عناصر کا گراں قدر حصہ تھی اور یہاں کے در و دیوار میں یہ بازگشت مسلسل سنائی دیتی تھی۔

عجمی تہذیب کے باطنی پہلوؤں میں جھانکیے تو اس سے ایک طرف ''یا حسین'' کے نام سے الم ناک چیخیں اور نوحے بلند ہوتے ہیں اور پورے منظر پر ایک گہری اداسی اور حزن و یاس کی کیفیت طاری نظر آتی ہے مگر جب یہ عرصۂ ماتم گزر جاتا ہے تو دوسری طرف سے نغمہ و رقص اور کیف و نشاط کی خوش کن آوازیں سنائی دینے لگتی ہیں۔ یہ ہی لکھنوی تہذیب کا باطن تھا جس میں وقفے وقفے کے ساتھ یہ دونوں آوازیں سنی جا سکتی ہیں۔

حسین اس تہذیب کے لیے شجاعت، وقار، حق پرستی اور شہادت کا آئیڈیل تھا۔ یہ تہذیب حسین کی شہادت پر نوحہ کناں رہی اور ماتم کرتی رہی لیکن حسین جیسی شجاعت و حق پرستی کو اختیار نہ کر سکی۔ حسین کی ذات کی ان اعلیٰ ترین صفات کی نفی اس تہذیب کا ایک تضاد بن گیا تھا۔ نوحہ گری اور ماتم پرستی کی روایت نے اس تہذیب کے اندر خود اذیتی کو پیدا کیا اور اس تہذیب کے پیروکاروں میں ایک مجہول انفعالیت کو فروغ ملا۔

سوال پیدا ہوتا ہے کہ کیا اس مجہول انفعالیت کے احساس سے فرار حاصل کرنے کے لیے یہ لوگ نشاط پرستی کی طرف راغب ہوئے؟

امام باڑوں، تعزیوں، مجالس، سوز خوانی، مرثیہ خوانی اور محرم و چہلم میں اِثنا عشری ثقافت ہی کے روحانی عناصر کار فرما ملتے ہیں۔ لکھنو کا پر تعیش اور پر نشاط ماحول عیش و عشرت کی تمام تر کثرتوں کے باوجود یاد حسین کو کبھی

فراموش نہ کر سکا۔ لکھنو کی روحانی زندگی میں یہ یاد ہمیشہ موجود رہی۔ شاید یہ یاد اس عشرت پسند معاشرے کے لیے تزکیہ نفس کی ایک شکل بن گئی تھی۔

مادی وسائل کی کثرت اور امرا کے ذوق و شوق نے ثقافت کے خارجی مظاہر کو نہایت تیزی سے پیدا کیا تھا۔ بازار، چوک، محل سرائیں، منڈیاں، باغات، مساجد، امام باڑے، کربلائیں، باغات، مدارس اور عشرت کدے ہر طرف نظر آنے لگے تھے۔ رقص، موسیقی اور غنا کی لازوال محفلیں آباد ہوئی تھیں۔ ملبوسات، آرائش، عطریات اور حسن کی جلوہ ریزی کے بے شمار اسباب مہیا کیے گئے تھے اور ان میں سے تقریباً ہر فن اور ہر مظہر میں لکھنو کی اپنی پہچان اپنا وجود اختیار کر چکی تھی۔ اس صورت حال کی مزید وضاحت کے لیے ہم یہاں مرزا جعفر حسین کا ایک اقتباس درج کریں گے:

"اس تہذیب نے دنیا کو دو پلی ٹوپیوں، شربتی انگرکھوں، چوڑی دار پاجاموں، بڑے بڑے ریشمی رومالوں، ململ اور ریشم کے کڑھے ہوئے کرتوں، سلمے ستارے کی رضائیوں، مخمل کے لحافوں اور چاندی کے بکلس دار یا سنہری مقیشی زرد زرد مخملی جوتوں سے روشناس کرایا۔ غذاؤں میں پلاؤ، خاصگی، تنجن، مزعفر، شیرمال، پراٹھے، کباب، قورمہ، ورقی بالائی اور انواع واقسام کے لذیذ ترین کھانوں کے ذائقے فراہم کیے۔ گفتار و تکلم میں نئے نئے اسلوب نکالے۔ السلام علیکم کے بجائے آداب، تسلیمات، کورنش، بندگی، مجرا عرض کرنے کا چلن رائج کیا۔ زبان کو جلادی اور صحت زبان پر بھرپور زور دیا۔ حویلیوں کے اندر روشنی، رنگینی، لطافت و نزاکت کی چہل پہل میں لونڈیوں، باندیوں، ماماؤں، اصیلوں، مغلانیوں، اناؤں، داؤں، کھلائیوں، استانیوں، کہانیاں کہنے والیوں اور بہت سی دوسری خدمت کرنے والی عورتوں کی سرپرستی کی اور باہر محل سرا میں خدمت گاروں، رکاب داروں، فراشوں، سپاہیوں، مصاحبوں، داستان گویوں، منشیوں، ضلع داروں، کارندوں کی پرورش کی۔ سیر و تفریح کے ہنگام پتنگ بازی، مرغ بازی، بٹیر بازی وغیرہ کے میدان گرم کیے۔ معاشرے میں مہذب، تعلیم یافتہ اور اعلیٰ پایے کی طوائفوں کو ایک خاص منزل عطا کی۔"[۵۴]

نقادوں کا ایک اعتراض یہ ہے کہ لکھنوی تہذیب کی نشوونما چوں کہ بہت تیزی سے ہوئی تھی، اس لیے اس میں وہ گہرائی اور پختگی پیدا نہ ہو سکی جو دلی کی تہذیب کا جوہر تھی۔

حقیقت یہ ہے کہ کسی بھی تہذیب کی نشوونما کے دوران میں مختلف قسم کے مظاہر پیدا ہوتے رہتے ہیں۔ ان میں سے کچھ مظاہر ایک بڑے تجربے کا حصہ ہوتے ہیں۔ اس لیے تاریخ میں ان کا وجود نہ صرف برقرار رہتا ہے بلکہ تاریخ کے تسلسل میں مزید آگے بھی بڑھتا جاتا ہے لیکن کچھ مظاہر محض تجرباتی ہوتے ہیں اور اس حیثیت سے ان کا وجود ان کے عہد ہی میں ختم ہو جاتا ہے۔ لکھنو کی تہذیب کو دیکھتے ہوئے یہ کہنا پڑتا ہے کہ اس تہذیب کی نشوونما میں بھی بے شمار تجرباتی مظاہر نمودار ہوئے اور ختم ہو گئے مگر جو مظاہر اپنی بقا کا سامان رکھتے تھے، وہ برقرار

رہے۔ لیکن چھوٹے چھوٹے پختہ وناپختہ مظاہر کو بنیاد بنا کر پوری تہذیب کے بارے میں ایک منفی رائے دینا تاریخ سے ناانصافی ہے۔ کسی بھی تہذیب کا مطالعہ کرتے ہوئے ہم اس تہذیب کی فروعات کو مثال اور معیار قرار نہیں دیتے۔ اس کا معیار تو تہذیب کے وہ اجزا ہوتے ہیں جو اس تہذیب کی نمائندگی کرتے ہیں۔ ہمیں بنیادی اہمیت کے اجزا پر توجہ مرکوز کرنی چاہیے کہ جو تہذیب کا اصل جوہر ہوتے ہیں۔ ثانوی اہمیت کے اجزا یقینی طور ثانوی اہمیت کے حامل ہوتے ہیں۔ ان کو بنیادی اجزا پر فوقیت نہیں دی جاسکتی ہے مگر ہم جب کسی تہذیب کے وجود کا ذکر کریں گے تو اس کے اجزائے ترکیبی میں دونوں قسم کے اجزا اپنی اپنی حیثیت سے شامل ہوں گے مگر اہل نظر کے لیے یہ سمجھنا مشکل نہ ہوگا کہ تہذیب کا رنگ روپ سنوارنے میں کن اجزا کا کردار بنیادی اہمیت رکھتا ہے۔

یہ بات اپنی جگہ صحیح ہے کہ لکھنو کی تہذیب میں دلی کی تہذیب جیسی گہرائی پیدا نہ ہو سکی۔ کیوں کہ کسی بھی تہذیب کی گہرائی کا تعلق اس کے فکری نظام سے ہوتا ہے اور یہ گہرائی قلبی تجربات اور ذہنی فکر سے پیدا ہوتی ہے۔ دلی کے فکری نظام کی ساخت تصوف کی بنیادوں پر قائم تھی اور اسی نظام نے اس تہذیب کے اندر پختگی بھی پیدا کی تھی لیکن لکھنو کا مسئلہ یہ تھا کہ یہ خطہ روحانی طور پر تصوف کی نفی کرتا تھا۔ اس لیے یہاں فکری گہرائی پیدا نہ ہو سکتی تھی۔ دکن میں گول کنڈہ اور بیجاپور کے دبستان بھی فکری روایت سے عاری رہے۔ دوسرے لکھنو میں ایرانی مزاج کے سبب تعیشات کا دور دورہ تھا۔ ایک ایسے معاشرے میں جہاں دولت کی فراوانی ہو اور معاشرہ سیاسی و عسکری ذمہ داریوں سے فارغ ہو، عیش پرستی کو فروغ ملنا سمجھ آنے والی بات ہے۔ وہاں عیش امروز کا تصور تھا، اس لیے فردا کا فکر تھا نہ کوئی اور...... لہٰذا لکھنو کی تہذیب فکر سے بہت دور رہی۔

لیکن ہمیں یہ نہ بھولنا چاہیے کہ اگر لکھنو میں فکری روایت موجود نہ تھی تو دیگر بے شمار ایسے اوصاف موجود تھے جو صرف لکھنو سے مخصوص تھے۔ اس تہذیب نے شائستگی، نفاست، لطافت، آرائش جمال، حسن و زیبائی، چمن آرائی، موسیقی و نغمہ، رقص، مجلسی زندگی، وضع داری، ملبوسات، آداب محفل، طرز تکلم، لطافت و نزاکت اور حسن اخلاق کے اعلیٰ ترین تصورات اور نمونے پیش کیے۔ فکر سے عاری اس تہذیب نے انسانی زندگی کے ذوق و شوق، مسرتوں اور نشاط کی ایک نئی دنیا تخلیق کی اور تہذیب کو زندگی کے برتر معیارات تک پہنچانے کی سعی کی۔ فکر کی عدم موجودگی میں اگر دیکھا جائے تو مندرجہ بالا تصورات لکھنو کے ثقافتی وجود کو تاریخ کے منظرنامہ میں ایک اعلیٰ مقام عطا کرتے ہیں اور کافی حد تک ان تصورات کی تلافی بھی کرتے ہیں جن سے لکھنو کی تہذیب محروم رہی تھی۔

فکری اور عسکری مجہولیت کے نتیجہ میں لکھنو کی تہذیب نے اپنی معاشرتی فعالیت کو ثقافتی سطحوں پر بحال کرنے کی کوششیں کیں۔ وہ قوت و توانائی جو فکر و عمل اور عسکری زندگی میں صرف نہ ہو سکتی تھی۔ ادب، فن اور ثقافت کے میدان میں صرف ہونے لگی اور یوں معاشرہ اپنے آپ کو ایک مختلف میدان میں متحرک کرنے کی سعی میں مصروف رہا۔ معاشرہ کی تمام تر توجہ کا مرکز تہذیب و ثقافت کی دنیا بن گئی۔ چناں چہ ہم دیکھتے ہیں کہ عسکری اور فکری مجہولیت کی تلافی لکھنو کی ثقافتی دنیا میں مختلف اقسام کے فنون کے ذریعے کی جاتی ہے۔ لکھنو کی ثقافتی دنیا میں مرثیہ خوانی، سوز خوانی، نوحہ خوانی، رقص، رہس، جلسے، غنا، موسیقی، اندر سبھائیں، داستان گوئی اور مشاعرے فروغ

پاتے ہیں اور ترقی کرتے کرتے درجہ کمال تک جا پہنچتے ہیں۔ ثقافتی فنون کی یہ شکلیں معاشرے کو تہذیبی سطح پر متحرک رکھتی ہیں جس سے لکھنو کی تہذیب و معاشرت میں لطافت و نفاست کا ایک نادر احساس پیدا ہوا تھا۔

کیا ہم ثقافتی سطح پر لکھنو کی سوسائٹی کو مجہول یا انفعالی سوسائٹی کہہ سکتے ہیں؟

مجہول سوسائٹی وہ ہے کہ جو غیر تخلیقی ہو، بنجر ہو اور فنی عمل سے محروم ہو چکی ہو یعنی جس سوسائٹی کا تہذیبی اور ثقافتی عمل رک چکا ہو اور وہ غیر متحرک ہو کر ماضی کی روایات میں معلق اور ساکن ہو گئی ہو اور معاشرتی عمل میں آگے بڑھنے کی صلاحیتوں سے محروم ہو اور اپنے اندر کا حرکی نظام بھی زائل کر چکی ہو۔ کسی ایسی ہی سوسائٹی کو ہم ثقافتی سطح پر مجہول سوسائٹی کا نام دے سکتے ہیں۔ دیکھنا یہ ہے کہ کیا اٹھارھویں اور انیسویں صدی کے لکھنو کی سوسائٹی مندرجہ بالا حالتوں سے گزر رہی تھی یا اس سوسائٹی کا معاشرتی بہاؤ ان حالتوں سے مختلف تھا۔ لکھنو میں اٹھارھویں اور انیسویں صدی کا معاشرہ داخلی اور خارجی سطح پر ایک تیز عمل سے گزر رہا تھا۔ معاشرہ میں تخلیق اور صنائی کا عمل مسلسل جاری تھا۔ معاشرتی زندگی کے ہر پہلو کو تخلیقی اور فنی شکل و صورت سے سنوار جا رہا تھا، لہٰذا ایسے ثقافتی خطہ کو جو تیزی سے حرکت کر رہا ہو۔ ثقافتی سطح پر مجہول نہیں کہہ سکتے ہیں۔ اس سوسائٹی میں حرکت کا عمل اس قدر تیز تھا کہ تقریباً نصف صدی میں ہی اس معاشرے کی ایک منفرد پہچان ظہور میں آ گئی تھی۔

اودھ کی تہذیب و ثقافت اور ادبیات کی تخلیق میں مختلف النوع عناصر کار فرما ملتے ہیں۔ اس میں جہاں ایسٹ انڈیا کمپنی کی جارحیت سے پیدا ہونے والی سیاسی و عسکری مجہولیت کا کردار ہے۔ وہاں اودھ کے اندر نوابان اودھ کے بنائے ہوئے معاشی اور انتظامی نظام کا بھی اہم کردار ہے۔ ان حکم رانوں کے درباریوں، رشتہ داروں اور متعلقین کی ایک خاصی تعداد ایسی تھی جو عملی زندگی میں کوئی کردار ادا نہیں کرتی تھی۔ یہ لوگ نہ عسکری خدمات انجام دیتے تھے اور نہ ہی انتظامی امور میں ریاست کے معاون تھے۔ ان کو زمین داری یا جاگیر داری کے فرائض ادا کرنے کی بھی ضرورت نہ تھی۔ امرا کا یہ گروہ ہر اعتبار سے زندگی کے عملی میدان سے باہر تھا۔ یہ وہ لوگ تھے جنہیں ریاست کی طرف سے ایک مقررہ رقم یا پنشن وصول ہوتی رہتی تھی۔ عملی طور پر یہ طبقہ کوئی کام نہ کرتا تھا۔ یہ لوگ معاش کے تفکرات، عملی جد و جہد اور کسی منصب کی پابندیوں سے بالکل آزاد تھے۔ اودھ میں اس قسم کے بے عمل معاشی نظام نے بہت جلد اشرافیہ کا ایک ایسا گروہ پیدا کر دیا تھا۔ جسے بغیر کسی جسمانی اور ذہنی محنت، مشقت اور کوشش کے ہر ماہ مقررہ یافت موصول ہو جاتی تھی اشرافیہ کا یہی گروہ تھا جو اودھ میں تہذیب و ثقافت کی تشکیل کا نقیب بن جاتا ہے۔

کسی بھی قوم یا گروہ کے لیے تہذیب و ثقافت کے اعلیٰ معیارات کے حصول کے لیے کم سے کم تین چیزوں کی ضرورت بہت اہم معلوم ہوتی ہے۔ وقت، ذوق اور پیسہ ...... اودھ کے مذکورہ بالا گروہ میں اتفاق سے یہ تینوں چیزیں بدرجہ کمال موجود تھیں۔ وہ معاش سے بے فکر تھے، اس لیے وقت اور فرصت کی کوئی کمی نہ تھی۔ ذوق ان کی طبع میں موجود تھا اور پیسہ وافر تھا، لہٰذا ان تینوں عوامل نے لکھنو کے اندر تفریحی ثقافت کی اعلیٰ نفاستوں کے معیارات قائم کیے۔ فرصت کے سبب یہ لوگ تعیشات کی طرف خاص طور پر مائل ہوئے۔ ان کے شب و روز عیش و

نشاط کی نذر ہوتے تھے۔ یہ ان لوگوں کا قرینہ اور ذوق تھا کہ انہوں نے جنس کو بھی تہذیب و ثقافت کا ایک مظہر بنادیا۔ ان کے اسی ذوق کی بدولت لکھنو کے کوچہ و بازار جنس سے آراستہ ہوتے گئے۔ ان کی محل سرائیں جنس کے نگار خانے بنتی گئیں اور یوں لکھنو کے پورے ماحول پر ایک جنسی ثقافت (Erotic Culture) کی چھاپ نظر آنے لگی۔

لکھنو کی اس جنسی ثقافت کی بنیاد نواب وزیر شجاع الدولہ کے دور میں فیض آباد میں پڑی تھی۔ شجاع الدولہ اور ان کے تمام جانشین اپنی محل سراؤں کو حسین عورتوں سے آباد رکھتے تھے اودھ کے حکمرانوں کی ذاتی دل چسپی اور ذوق و شوق کے سبب اودھ کی جنسی تہذیب کو بہت فروغ ملا تھا۔ نواب شجاع الدولہ کی جنسی زندگی انتہائی طور پر غیر معمولی تھی۔ شجاع الدولہ جنونِ شہوت (Erotomania) کا شکار تھا۔ ایسا شخص جنس میں مرضیاتی طور پر لامحدود اور ان تھک دل چسپی رکھتا ہے۔ عورتوں میں اس مرضیاتی حالت کی نشانی کو Nymphomania اور مردوں میں اس کو Satyriasis کہا جاتا ہے۔

شجاع الدولہ دیو نفس سے بے حد عاجز تھے کہ خواہش نفسانی اور غلبہ شہوانی کے وقت بے حواس و مدہوش ہو جاتے تھے۔ آنکھوں میں دنیا اندھیرا ہو جاتی تھی۔ یہاں تک کہ اکثر ایسا اتفاق ہوتا کہ راستے میں سواری چل رہی ہوتی تھی کہ شجاع الدولہ شہوت سے بے تاب ہو جاتے' قافلہ رکتا اور وہ عورتوں سے صحبت کر کے آگے روانہ ہوتے۔ اس لیے ہر وقت اور ہر جگہ عورتیں ان کے لیے مہیا رہتیں۔ رات دن میں عورتوں کے ساتھ مباشرت کی نوبت دس پندرہ بار تک پہنچ جاتی تھی۔ چند کٹنیاں مقرر تھیں کہ جا بجا سے خوب صورت عورتوں کو تلاش کر کے ہزاروں روپے خرچ کر کے نواب کے واسطے لاتیں۔ ان کی مدخولہ عورتوں کی تعداد دو ہزار سے زیادہ تک پہنچ گئی تھی۔[۵۵]

طوائف دلی کے معاشرے میں بھی موجود تھی اور محمد شاہی عہد میں بالخصوص یہ روایت بہت فروغ پر تھی جس کی بہت سی مثالیں ہمیں "مرقع دلی" کے صفحات میں مل سکتی ہیں مگر دلی کی تہذیب میں طوائف یا رقاصہ کا کردار کبھی بھی تہذیب کی علامت نہ بن سکا تھا۔ اسے تعیشات ہی کا ایک حصہ سمجھا گیا۔ ارباب نشاط کے یہ ادارے سوسائٹی میں ایک اضافی حیثیت رکھتے تھے اور ان کا مقصد جاگیرداری نظام کے تھکے ہارے امرا کے اعصاب کو سکون دینا تھا۔ ان اداروں سے بھی وہی لوگ مسرور ہوتے تھے جو تعیش پسند تھے۔ سوسائٹی کا باقی حصہ دور رہنے ہی میں عافیت سمجھتا تھا۔ دلی میں صوفیانہ روایت کے اثرات کے سبب یہ ادارے سوسائٹی کا اضافی حصہ ہی سمجھے گئے۔ سوسائٹی کا معمول نہ بن سکے۔ یہ لکھنو کی تہذیب تھی جہاں ارباب نشاط کے ادارے زندگی کا معمول قرار پائے۔ ان اداروں کو تعیشات کی نظر سے نہیں بلکہ زندگی کی روزمرہ لطافتوں کے رخ سے دیکھا گیا اور یہ سمجھا گیا کہ شعر و ادب کی طرح سے رقص، غنا اور جنسِ انسانی جبلتوں کی تہذیب کے ذرائع ہیں۔ ان سے خوف زدہ اور پریشان ہونے کی ضرورت نہیں ہے۔ یہ ادارے تعیشات کی حیثیت نہیں رکھتے بلکہ ان کا درجہ فنون جیسا ہے۔ یہ ادارے انسانی زندگی کے اس خلا کو پُر کرتے ہیں کہ جسے پُر کیے بغیر زندگی سبک، مسرور اور شادکام نہیں ہو سکتی ہے۔ انسانی جذبوں،

خواہشوں اور نا آسودہ تمناؤں کو آسودگی دیے بغیر معاشرتی آہنگ میں توازن پیدا نہیں ہو سکتا ہے، لہٰذا لکھنو کا وہ معاشرہ نہایت سکون سے انسانی جذبوں کی شادمانی میں مصروف رہا۔

اس معاشرہ کا تصور یہ تھا کہ جنس کوئی سفلی شے نہیں ہے بلکہ یہ حیاتیاتی عمل ہے اور ظاہر ہے کہ یہ حیاتیاتی عمل بھوک اور پیاس کی فطری منزلوں سے گزرتا ہے۔ جنسی تشنگی جنسی عمل ہی سے بجھ سکتی ہے۔ لکھنو کی سوسائٹی نے اس حیاتیاتی عمل کو ایک قابل احترام تصور کے ساتھ ایک فن کا درجہ دیا اور ارباب نشاط کے ایسے ایسے گروہ پیدا کیے کہ جنھوں نے فنونِ جنسیات کو زندگی کی لطافتوں اور راحتوں کے مظاہر سے معمور کر دیا۔ اس فن کے ساتھ حسن و شباب اور کشش کے بے شمار لوازمات کو تخلیق کیا گیا۔ مثلاً ملبوسات، سنگھار اور خوشبویات سے روپ رنگ کو نکھارا گیا اور رہائش گاہوں کے اندرونی ماحول کو جنسی محرکات کے لیے پرکشش بنایا گیا۔ اس پوری کارروائی کے طور پر مجموعی حیثیت سے لکھنو کی فضا بے حد جنس انگیز (Erotic) ہو گئی تھی۔ سوسائٹی کے رگ و ریشہ میں جنس سرایت کر گئی تھی اور اسے فن کا درجہ حاصل ہو گیا تھا اور سب کچھ زندگی کا معمول سمجھا گیا۔ جب کہ دلی میں اسے زندگی کا معمول نہ سمجھا جاتا تھا۔ یہ بہت بڑا فرق ہے۔ یہ فرق تہذیبی رویوں کا ہے۔ زندگی کو اپنی تہذیب کی آنکھ سے دیکھنے اور اسے اپنے مزاج کے مطابق ڈھالنے کا ہے۔

لکھنو کی تہذیب کے اندر یہ حوصلہ موجود تھا کہ اس نے جنس اور جنسی مظاہر کو زندگی میں نہ صرف معمول (Norm) کا درجہ دیا بلکہ اسے اس حد تک شائستگی دی کہ فن کا درجہ حاصل ہو گیا۔ ہر سوسائٹی میں اپنے طور پر صحت مندی کا ایک تصور پایا جاتا ہے۔ جیسے شمالی ہند میں جنس سے گریز کو سوسائٹی کی صحت مندی (Sanity) سمجھا گیا تھا اور اس کی کثرت کو غیر صحت مندی (Insanity) سے تعبیر کرتے تھے لیکن لکھنو میں یہ گریزپائی غیر صحت مند معاشرے کی علامت سمجھی گئی اور جنس میں دل چسپی اور اس سے ترفع کے حصول کو معاشرے کے لیے صحت مندی سمجھا گیا۔ لکھنو کی تہذیب میں اسی نوعیت کے بے شمار ذہنی محرکات کام کر رہے تھے جن سے اس تہذیب کی شکل و صورت ایک مختلف انداز اختیار کرتی جا رہی تھی۔

لکھنو کی تہذیب میں طوائف اور بالخصوص ڈیرہ دار طوائف ایک تہذیبی علامت کی حیثیت اختیار کر گئی تھی۔ یہ ایک ایسے ادارے کی شکل اختیار کر گئی تھی جس میں لکھنو کی تہذیب و ثقافت کی ساری لطافتیں، نفاستیں، آداب اور طرز زیست کے عناصر جمع ہو گئے تھے۔ لکھنو کے اس ادارے کی تشکیل وہاں کے اس معاشی نظام کی دین تھی جس میں وقت، فرصت اور پیسے کی افراط تھی۔ عملی زندگی کی انفعالیت میں شرابور امرا اور شرفا کا معاشرہ اپنے اوقات کو حسن و خوبی اور تعیش سے گزارنے کے لیے اربابِ نشاط کے اس ادارے کو فروغ دینے کا موجب بنا تھا۔ یہ ادارہ سیاسی و عسکری مجہولیت کی تلخیوں کو فراموش کر دینے کا ایک پر سکون اور پر نشاط ذریعہ تھا اور صحیح تو یہ ہے کہ اس دور میں امرا کی محل سراؤں کے باہر کی دنیا میں یہ سب سے بڑا گوشۂ عافیت (Ivory Tower) تھا۔ اس ادارے کو بنانے، سنوارنے اور تہذیبی علامت کی شکل دینے میں اہلِ لکھنو کا ذوق و شوق شامل تھا۔ وقت کے ساتھ ساتھ ڈیرہ دار طوائفوں کا یہ ادارہ اس مقام پر پہنچ گیا تھا کہ اس ادارے کی تہذیب و شائستگی اور خوش اطواری شرفا کے گھریلو

ماحول جیسی ہی ہوتی تھی۔ بہ قول مرزا جعفر حسین:

"ان (ڈیرہ دار طوائفوں) کی یہ خوش اطواری نمائشی نہیں تھی بلکہ ان کے طرزِ زندگی میں اتنی گہری سرایت کر گئی تھی کہ ان کے گھر کا ظاہری ماحول بھی پاک و پاکیزہ نظر آتا تھا۔ رؤسا و شرفا حسن اخلاق کی تعلیم کے لیے اپنے بچوں کو ان طوائفوں کے گھروں میں بھیجا کرتے تھے۔ چودھرائن (ڈیرہ دار طوائف کا نام) کا محل شرفا رؤسا کے لڑکوں کے لیے ایک اچھا خاصا مکتب تھا۔ جہاں اُٹھنے، بیٹھنے، رفتار و گفتار اور تہذیب اور اخلاق کے علاوہ خدا پرستی اور خدا ترسی کی تعلیم بھی بڑی خوش سلیقگی سے دی جاتی تھی۔"[۵۶]

چوں کہ طوائف کا یہ ادارہ ایک تہذیبی علامت بن گیا تھا اس لیے اس کا عام رہن سہن، گھریلو ماحول اور معاشرتی قرینہ بھی نہایت مہذب اور شائستہ تھا۔ یہاں آنے والے شرفا کے معیارات کے مطابق گھریلو ساز و سامان اور آرائش کا اہتمام کیا جاتا تھا:

"ان طوائفوں میں سب ہی کا گھریلو ماحول یکساں طرز کا تھا البتہ اپنے اپنے مالی حالات کے تحت زیبائش و آرائش میں کمی یا بیشی ہوتی تھی۔ جھاڑ، فانوس، قمقمے، شمعدان، گلدان، تصاویر اور مرقعے سب کے گھروں میں تھے۔ ملاقات کرنے والوں کے لیے نشست کی جگہ علیحدہ رہتی تھی جس میں صفائی اور زیبائی کا پورا لحاظ رکھا جاتا تھا۔ کسی کے یہاں زمین کے فرش پر تو کسی کے یہاں تختوں کے چوکوں پر نشست ہوتی تھی۔ صاف ستھری چاندنی پر صدر مقام میں ریشمی یا اونی قالین پر گاؤ تکیے لگے رہتے تھے۔ آنے والے صدر مقام پر بٹھائے جاتے تھے اور طوائف قالین کے داہنے یا بائیں جانب بیٹھتی تھی۔ اُس کا جسم پوری طرح ڈھکا رہتا تھا۔ ملاقات کے اوقات سہ پہر یا شام کو ہوتے تھے۔"[۵۷]

لکھنو کی اس جنسی تہذیب کا یہ اثر ہوا تھا کہ شجاع الدولہ ہی کے زمانے سے فیض آباد شہر میں رنڈیوں کی کثرت کا یہ عالم ہو گیا تھا کہ کوئی کوچہ، گلی یا محلّہ ان سے خالی نہ تھا۔ وہ معاشرے کے رگ و پے میں تیزی سے سرایت کرتے ہوئے زندگی کا ایک لازمی حصہ بنتی جا رہی تھیں[۵۸] سب سے پہلے یہ عورتیں حکم ران خاندان کی زینت بنیں اور پھر ہر طرف ان کا سیلابی ریلہ نظر آنے لگا۔ جب ہم شاہی محل سراؤں کو دیکھتے ہیں تو ہر طرف عورتوں کے اس گروہ کے ہجوم نظر آتے ہیں۔

محل سرا کی بیشتر بیگمات کسی نہ کسی صورت میں طوائفوں، کسبیوں اور رنڈیوں کے طبقے سے ہوتی تھیں۔ شجاع الدولہ کے دور سے واجد علی شاہ کے زمانے تک یہ معمول رہا کہ محل سرا کی عورتوں کا انتخاب ان کے خاندانی حوالوں سے نہ کیا جاتا تھا بلکہ جو بھی عورت پسند آجاتی، اسے حرم کی زینت بنا دیا جاتا تھا۔ اس طرح محل سرائیں طوائفوں سے بھری پڑی تھیں۔

نجم الغنی نے نصیر الدین حیدر کے بارے میں لکھا ہے کہ اس نے اپنے محلات کو عورتوں کی چھاؤنی بنا رکھا

تھا۔ ان میں سے کثیر تعداد ان عورتوں کی تھی جو کسی نہ کسی شکل میں اخلاق باختہ اور پیشہ ور تھیں۔ نجم الغنی کا کہنا ہے:

"چار پانچ سو عورتیں پری پیکر خوب صورت ملازم سلطانی...... ایک سے ایک حسن و جمال میں غیرت آفتاب و ماہتاب تھی۔ سن و سال میں کوئی پری رخسار بیس پچیس برس سے زیادہ نہ تھی۔ یہ عورتیں پر تکلف پوشاکوں اور زیور سے آراستہ رہتی تھیں۔ ہر وقت عطر سے معطر رہتی تھیں۔ یہ سب عورتیں بادشاہ کی سواری کے ساتھ ساتھ رہتی تھیں۔ جس وقت اس حسن و تجمل کے ساتھ سلیمان جاہ کی سواری ہوادار پر تخت سلیمان کی طرح دوش بدوش جاتی تھی۔ اس جلسہ کے دیکھنے والوں کو عالم کوہ قاف نظر آتا تھا۔"[۵۹]

حکم ران طبقہ کی پر تعیش طرز زیست سے متاثر ہو کر عام امرا بھی اسی طرح سے عیش و نشاط کی زندگی بسر کرنے لگے تھے۔ نصیر الدین حیدر کی ملکہ زمانیہ [سابقہ حسینی خانم] کے بھائیوں کی شان اور تعیشات کا عالم کچھ اس طرح سے تھا:

"ان دونوں شخصوں نے...... بزمِ عشرت کو اس درجہ رونق دی کہ سو سو طائفے کسبیوں کے رات دن ہر وقت حاضر رہتے تھے اور شراب کے ساغر اڑتے تھے۔ ان کا دستر خوان بادشاہ کے دستر خوان کی طرح چنا جاتا تھا۔ جس وقت وہ ہوادار پر سوار ہوتے تھے تو رقاصانِ پری پیکر ستاروں کی طرح آس پاس جمع ہوتی تھیں۔"[۶۰]

اودھ کے آخری حکم ران واجد علی شاہ کے محلات اس قسم کی سینکڑوں عورتوں سے آراستہ تھے۔ ان کا مرتب کردہ "پری خانہ" ایک داستانی حیثیت کا حامل تھا۔ اس اعتبار سے واجد علی شاہ کا دور لکھنوی کی جنسی ثقافت (Erotic Culture) کا زریں دور کہا جا سکتا ہے۔ ان کے زمانے میں لکھنو کی جنسی تہذیب شاہ کار کا درجہ رکھتی تھی۔ جیسا کہ ہم پہلے کہہ چکے ہیں کہ اودھ کے حکم ران، شرفا اور امرا ریاست کے انتظامی اور عسکری مسائل میں عملی طور پر کوئی مثبت دل چسپی نہ رکھتے تھے۔ اودھ کے معاشی نظام نے ان کے لیے کسی ذاتی محنت کے بغیر مقررہ یافت کا انتظام کر دیا تھا۔ چناں چہ ہم دیکھتے ہیں کہ واجد علی شاہ کا دور حکومت سیاسی مجہولیت میں سب سے بڑھ گیا تھا مگر یہ دور ثقافتی میدان میں بہت فاعل رہا اور جنس اس دور کا تہذیبی استعارہ بن گئی تھی۔

واجد علی شاہ کا پری خانہ، اس دور میں لکھنو کی حسین ترین عورتوں پر مشتمل تھا لیکن یہ حسین ترین پریاں کون تھیں؟ اور معاشرے کے کس گروہ سے تعلق رکھتی تھیں؟ اس سوال کا جواب "محل خانہ شاہی" کے صفحات میں موجود ہے۔

"سلطان پری ایک طوائف تھی جس کا اصلی نام حیدری تھا۔ اس کی بڑی بہن دلبر لکھنو میں ناچنے گانے میں اپنا نظیر نہ رکھتی تھی۔ اس نے حیدری کو گیارہ برس کی عمر میں ولی عہد بہادر کی خدمت میں نذر گزرانا تھا۔ اس وقت وہ تھوڑا بہت ناچنا گانا جانتی تھی مگر کچھ دن کی تعلیم کے بعد اس نے ان فنوں میں غیر معمولی مہارت حاصل کر لی۔ ماہ رخ پری ایک

طوائف تھی جس کا اصلی نام محبوب جان تھا۔ وہ سرود بجانے اور ناچنے میں یکتا تھی۔ یاسمین پری کا اصلی نام معلوم نہیں۔ پری خانے میں داخل ہوتے وقت وہ ناچنا گانا نہ جانتی تھی مگر تعلیم پانے کے بعد اس نے ناچ گانے میں اچھی مشق بہم پہنچائی تھی۔ عزت پری کا بھی اصلی نام معلوم نہیں۔ وہ ابتدا میں گانا ناچنا نہیں جانتی تھی۔ کچھ دن بعد وہ حاملہ ہو گئی اور عزت محل خطاب پاکر پردہ نشین ہو گئی۔ دلربا پری ایک طوائف فیضو چونے والے کی لڑکی تھی۔ جس کا اصلی نام چنی تھا۔ تیس برس کی عمر میں ولی عہد بہادر کے یہاں محفل میں مجرا کرنے آئی اور انہیں کے گھر بیٹھ گئی۔ حور پری امیرن ڈومنی کی لڑکی تھی اور اس کا اصلی نام نجا تھا۔ وہ گانے بجانے میں مہارت رکھتی تھی اور بعد کو طوائفوں کا پیشہ کرنے لگی تھی۔''۶۱

لکھنو کے شعر و ادب میں جنس کا یہ تہذیبی استعارہ اور معاشرے کا مجموعی طرز احساس جن شکلوں میں نمودار ہوتا ہے اس کا ذکر ہم دبستان لکھنو کے ادبی تناظر میں کریں گے۔

(۳)

ادب

لکھنو کی تہذیب و ثقافت کا ذکر کرتے ہوئے ہم اس بات کی طرف اشارہ کر چکے ہیں کہ آغاز میں لکھنو کی تہذیب دلی سے علیحدہ طور پر کوئی تہذیبی اکائی نہ تھی بلکہ لکھنو کی تہذیب اپنی ابتدائی شکل میں دلی ہی کا نمونہ تھی مگر وقت کے ساتھ ساتھ لکھنو میں تہذیب و ثقافت کا ایک نیا رنگ و آہنگ مرتب ہونے لگا تھا۔ ہم ان تاریخی محرکات کا بھی ذکر کر چکے ہیں کہ جن کی وجہ سے لکھنو کے معاشرے کا ایک منفرد تہذیبی رنگ نمایاں ہو گیا تھا۔

اردو شاعری کی صورت حال بھی اس سے مختلف نہ تھی۔ ابتدائی سطح پر شجاع الدولہ کے دور (۱۷۵۴-۱۷۷۵ء) میں دلی ہی کا محاورہ اور روزمرہ چل رہا تھا۔ دلی کے مہاجر شعرا کی آمد آصف الدولہ کے دور (۱۷۷۵-۱۷۹۷ء) میں بڑھ جاتی ہے۔ لکھنو میں ہر طرف دلی ہی کی زبان بولنے والے نظر آتے ہیں اور دلی ہی کی شاعری کے خیالات اور مضامین کی اشاعت ہوتی ہے۔ میرؔ، مصحفیؔ اور میر حسنؔ کی شاعری دبستان دلی کی نمائندگی کرتی ہے۔ آصف الدولہ ہی کے عہد میں لکھنو کی تہذیبی زندگی کا رنگ انفرادیت کی طرف مائل ہونے لگتا ہے اور سعادت علی خان کے دور (۱۷۹۸-۱۸۱۴ء) میں یہ اثرات مزید نمایاں ہوتے ہیں۔ شاعری کا رنگ بھی اس دور میں تہذیبی اثرات کے باعث تبدیل ہو جاتا ہے۔ دلی کے فکر و خیال، جذبہ و احساس، سوز و گداز، عشق کی شیفتگی اور شعری جمالیات کا زمانہ تمام ہو جاتا ہے اور لکھنو کی شعریات اپنے لیے ایک نئی شعری جمالیات بنانے میں کامیاب ہو جاتی ہے۔ لکھنو میں پروان چڑھنے والی شاعری ذات کا وہ حصار توڑ دیتی ہے کہ جس میں اردو شاعری فارسی روایت کے زیر اثر مدتوں تک داخلیت کے خول میں مقید چلی آ رہی تھی۔ لکھنو کی شاعری نے ذات کے اس خول سے باہر

نکلنے کا سفر شروع کیا تو اپنے اردگرد کی زندگی کو بے شمار رنگوں کے ساتھ نمودار ہوتے ہوئے دیکھا۔ لکھنو کی شاعری دلی کے مقابلہ میں ایک نئے اور آزاد ماحول میں اپنے شعری تجربہ کی بنیاد ڈالتی ہے۔ یہ شاعری دلی کی تہذیبی روایت کے خلاف رد عمل کا اظہار ہے۔ یہ بات ذہن میں رہے کہ لکھنو میں تہذیب کا منفرد عمل مقامی شاعری کو اپنے منفرد رنگ تشکیل دینے کی ترغیب دیتا ہے۔ تہذیبی انداز نظر اور معیارات کے تفاوت سے دونوں خطوں کی شاعری اپنی الگ الگ شناخت کا اعلان کرنے لگتی ہے۔ اس شعری مطالعہ کا ایک دل چسپ پہلو یہ نظر آتا ہے کہ شاعری کا وہ رنگ جو دلی میں کبھی نمائندہ رنگ نہ بن سکا تھا۔ لکھنو کا نمائندہ رنگ قرار پایا اور اس خطے کی شاعری کی شناخت بن گیا۔ یہ وہ رنگ ہے جسے دلی میں عامیانہ رنگ کے نام سے یاد کیا جاتا رہا ہے یاہم یہ کہہ سکتے ہیں کہ فکر، داخلی جذبات واحساسات، کیفیات اور قلبی واردات سے عاری جو شاعری دلی میں نمائندگی کا حق ادا نہ کر سکتی تھی مگر لکھنو میں جا کر اس شاعری کا مذکورہ بالا رنگ سخن نمائندہ رنگ کا مقام پا گیا۔ دلی میں میر سوز کی شاعری کا بیشتر حصہ اسی نوعیت کے رنگ سخن سے تعلق رکھتا ہے۔ انشا اور جرأت کے ہاں یہ ہی رنگ سخن جڑ پکڑتا ہے اور لکھنو کی مقامی ثقافت کے اثرات سے دبستانِ لکھنو کی شاعری کا مشعل بردار بن جاتا ہے۔

ایک اعتبار سے دیکھا جائے تو شاعری کے جس رنگ کو دبستانِ دلی میں رد کیا جاتا رہا۔ وہ لکھنو میں جا کر عروج پا گیا۔ دلی کے ہر دور میں عامیانہ اور سطحی جذبات کی شاعری لکھی جاتی رہی تھی مگر ایسی شاعری صرف جزوی طور پر پائی جاتی تھی۔ یہاں کی شاعری کی کلیت اپنا ایک مختلف مزاج اور مقام رکھتی تھی۔ اس شاعری کا حقیقی جوہر شیفتگی، سادگی، سوز و گداز، جگرداری، لطافت، خستگی، راز و نیاز اور دل سوزی جیسے عناصر سے مرتب ہوتا تھا۔ دلی کی شاعری کا یہ جوہر وہاں کی تہذیب و ثقافت کے بطن سے پیدا ہوا تھا۔ دلی کی شاعری اپنی اس کلیت سے کبھی بھی دست بردار نہ ہوئی تھی۔ مختلف شعرا نے اس روایت میں رہتے ہوئے جزوی طور پر ذرا الگ قسم کے تجربات بھی کیے تھے مگر وہ شعری روایت اور دلی کے ثقافتی مزاج کے مطابق مقبول نہ ہو سکے اور نہ روایت کا حصہ بن سکے۔ لیکن میر سوز کی مثنوی "خواب و خیال" کے تجربات لکھنو کی تہذیبی روایت سے مطابقت رکھتے تھے، اس لیے وہاں جا کر یہ تجربات مقبولیت کا درجہ حاصل کر گئے اور وہاں کی شاعری کے لیے بطور اساس کام آئے۔

یوں لگتا ہے کہ لکھنو کے شعرا نے دلی کی گراں قدر تہذیبی بصیرت سے اپنا دامن جھاڑنے کے بعد اپنی بصیرت کی آنکھ کو تقریباً بند کر لیا ہے اور بصارت کی آنکھ کو مکمل طور پر کھول دیا ہے۔ اب وہ اندر کی دنیا کی طرف دیکھنے کی ضرورت محسوس نہیں کرتے۔ اس دنیا سے ان کا رشتہ رفتہ رفتہ کم زور ہوتا ہے اور پھر منقطع ہوتا چلا جاتا ہے۔ دلی کی تہذیبی بصیرت ان کے شعری تجربہ سے خارج ہونے کے بعد ایک خلا نظر آنے لگتا ہے مگر انھیں اس خلا کا کوئی احساس بھی نہیں ہے۔ کیوں کہ ان کی بصارت کی آنکھ کے سامنے جلوہ ہائے صد رنگ کی دنیا طلوع ہو رہی ہے۔ دلی کی بند سوسائٹی کے مقابلے میں جلوؤں کی کثرت ہے اور لکھنو کی سوسائٹی کا ذہن دراصل اس کثرت جلوہ سے ایک سحر (Fascinatian) کی حالت میں مسحور نظر آتا ہے۔ لکھنو کی جنسی ثقافت کے سبب یہاں کی ادبی انسانیات پر کیف و نشاط کی نا مختتم کیفیات کا احساس ہوتا ہے۔ شادمانی کی ایک مسلسل لہر اس ادبی فضا میں جاری و ساری

معلوم ہوتی ہے۔

شمالی ہند کی تہذیب میں انسان کے ساتھ جو تصور بہت نمایاں طور پر ابھرتا تھا، وہ "فنا" کا تصور تھا۔ دنیا اور انسانی زندگی کی ناپائیداری کا تصور بہت عام تھا۔ اٹھارھویں صدی کے سیاسی زوال سے اعصابی دباؤ پیدا ہوا۔ اس نے اس تصور کو بہت عام کیا۔ اٹھارھویں صدی کی شاعری کا یہ نہایت مقبول موضوع تھا۔ اٹھارھویں اور انیسویں صدی کے لکھنو کی شعریات کو دیکھیے تو اس سے ابھرنے والے انسان کے ہاں "فنا" کا تصور معدوم نظر آئے گا اور یہ اس کی تہذیبی اور فکری یادداشت کا ایک بھولا بسرا خیال معلوم ہوتا ہے۔

اٹھارھویں اور انیسویں صدی کے لکھنو کا یہ انسان تہذیبی زندگی اور اس کے مظاہر کے قریب نظر آتا ہے۔ مگر اب دنیا اس کے لیے مسافرت کی منزل نہیں ہے۔ اسے اس منزل سے آگے چلنے میں بھی کوئی جلدی نہیں ہے۔ وہ زندگی کے ربط اور معنی سے معنویت کی ایک نئی شکل دریافت کرتا ہے۔ اب اس کے لیے زندگی نہ کوئی اسرار ہے اور نہ کوئی ناقابل فہم چیز ہے۔ وہ زندگی کی مابعد الطبیعاتی تعبیرات کی طرف بھی سرسری طور پر دیکھتا ہے۔ اس نئے انسان کے لیے زندگی کی معنویت زندگی کی لطافتوں، نشاط کے مظاہر اور تہذیبی دل چسپیوں میں مضمر ہے۔ اس نئی معنویت میں زندگی کے ان پہلوؤں کی مکمل طور پر نفی ملتی ہے جو انسان کو قنوطیت سے ہم کنار کرتے ہیں۔ جیسا کہ دلی کی تہذیب میں تھا۔ اس نئی ادبی انسانیات میں دلی کی صوفیانہ روایت سے بھی انحراف کیا گیا کہ یہ روایت لکھنو میں زندگی کی نئی معنویت سے تضاد رکھتی تھی۔ لکھنو کا انسان حیات و کائنات کے مسائل سے بھی گریزاں رہا۔ جو چیز اس کے لیے پر کشش تھی، وہ اس کی مجلسی زندگی تھی۔ لکھنو کی مادی خوش حالی، فرصت اور صناعی کے مزاج نے زندگی کی مسرتوں، راحتوں اور لذتوں کی تلاش میں اپنی توجہ مرکوز کی تھی۔ لکھنو کی نئی ادبی انسانیات میں یہ انسان ہزار شیوؤں سے زندگی کے حسن کو دیکھتا ہے۔ وہ زندگی کے ہر ہر رخ کو از سرِ نو دیکھتا اور اس کی کیفیات سے مسرور ہوتا ہے۔ وہ جانتا ہے زندگی ایک بار ہے اور اس ایک بار کی زندگی سے شاد کام ہونا اور دل بھر کے لطف اندوز ہونا اس کی زندگی کا مقصد قرار پاتا ہے۔

ایرک فرام (Eric Fromm) کا کہنا ہے کہ انسانی جذبات و محرکات انسانی وجود کا ایک جواب ڈھونڈنے کی کوشش ہیں۔[۶۲] یہاں یہ سوال پیدا ہوتا ہے کہ کیا لکھنو کی ادبی انسانیات میں وہاں کے انسان کے جذبات و محرکات اس دور کے انسانی وجود کا کوئی جواب تلاش کرنے میں کام یاب ہوئے ہیں؟ یہ ایک اہم سوال ہے کہ جس کا جواب اس دور کے ادب میں تلاش کرنے کی ضرورت ہے۔

اٹھارھویں اور انیسویں صدی کے لکھنو سے اگر انسانی وجود کا کوئی فکری یا فلسفیانہ جواب دریافت کریں تو اس کا جواب ملنا مشکل ہے لیکن اگر اس عہد سے انسانی وجود کا کوئی تہذیبی اور ثقافتی جواب پوچھیں تو وہ ضرور مل سکتا ہے اور جواب یہ ہے کہ انسان کے جذبات و محرکات اس کے وجود کی حسیات کو سکون اور سرور کی کیفیتوں سے ہم کنار کرنے کی کوشش میں ہیں۔

ایک دوسرا سوال بھی اپنی جگہ متحرک ہوتا ہے کہ انسانی وجود کے طبعی وظائف کی تسکین کے بعد یہ انسان

اپنے وجود سے بلند ہو کر کسی دوسرے تجربہ کا سفر شروع کرتا ہے یا نہیں؟اس سوال کا جواب بھی نفی میں ہے۔ طبعی وظائف کے سکون کے باوجود کوئی نیا تجربہ شروع نہیں ہوتا۔ لکھنو کی شعریات انسانی وجود کی طبعی مسرتوں کے حصار ہی میں اپنا سفر تمام کر دیتی ہے۔

اس مقام پر ایک تیسرا سوال اسی سلسلۂ سوالات سے جنم لیتا ہے کہ کیا انسانی وجود کی سرحدوں تک محدود رہ جانے والی شاعری کو ایک بڑی شاعری کا درجہ دے سکتے ہیں یا نہیں؟اور کیا اس شاعری کے اندر کوئی ایسی داخلی قوت موجود ہے جو اسے زمان و مکاں کی سرحدوں کے ماورا کر سکے؟

اس میں شک نہیں کہ کوئی بھی شاعری اپنے عہد کے ثقافتی تجربہ کی دین ہوتی ہے مگر ہر بڑی شاعری میں کچھ ایسے عناصر ضرور موجود ہوتے ہیں جو اسے اس عہد کے تجربہ سے بلند کر کے آنے والے ادوار تک زندہ تجربے کے طور پر باقی رکھتے ہیں مثلاً فکر و خیال، جذبات و احساسات، انسان، حیات اور کائنات کی تعبیر، اپنے دور کی شعری جمالیات کی آگاہی، لفظ کی قوت کا ادراک، شعری تجربے کی پختگی وغیرہ۔ اگر شاعری میں اس نوعیت کے عناصر نہ ہوں گے تو یہ شاعری اپنے عہد کی سرحدوں تک سکڑ کر تاریخ کے اوراق تک ہی محدود رہے گی۔

جب ہم لکھنو کی شاعری میں عشق کا ذکر کرتے ہیں تو ہمیں فوراً ہی یہ سمجھ لینا چاہیے کہ یہ عشق باطنی تجربہ کی قوتوں سے عاری ہے۔ اس کا تعلق انسانی وجود کے جذبات اور حسیات تک ہی ہے۔ یہ عشق وجود سے محبت سکھاتا ہے اور وجود کی مسرتوں کو دریافت کر کے عشقیہ تجربہ کو پہلے سے زیادہ خوش کن بناتا ہے۔ اس عشق کا دائرہ بھی وسیع نہیں ہے۔ یہ فطرت اور کائنات کی طرف بھی سفر نہیں کرتا ہے اور نہ ہی انسانی ذات کے مسائل کی طرف توجہ مبذول کرتا ہے۔ اس عشق میں کوئی داخلی آشوب بھی نہیں ہے اور نہ ہی یہ عشق انسان کو خود آگاہی کی منزلوں سے آشنا کرتا ہے۔ مادی خوش حالی سے آراستہ و پیراستہ یہ عشق اس زمین پر انسانی وجود کے حسن اور اس حسن کی عنایات کے گرد ہی چکر کاٹتا رہتا ہے۔ اپنے طبعی وظائف کی تکمیل و تسکین پر شادمانی کا اظہار کرتا ہے اور عدم تکمیل کی صورت میں تشنگی کا اسیر ہو جاتا ہے اور مسلسل چاہتوں کو ظاہر کرتا رہتا ہے۔

لکھنو کی ادبی انسانیات کا یہ رخ بھی قابل توجہ ہے کہ یہاں کا انسان ہمہ وقت زندگی کی شادمانی، آرزومندی اور بہجت کے پیچھے بھاگتا ہوا ملتا ہے۔ اس کی خواہشوں کا سلسلہ اتنا دراز ہے کہ ختم ہی ہونے میں نہیں آتا۔ وہ خواہش کے چکر سے باہر نکل کر شعورِ ذات کے کسی تجربہ کی منزل سے نہیں گزرتا اور یہ بات واضح ہے کہ ہر وقت مسرت اور زندگی کے مزے کی جستجو کرنے والے فرد کے اندر خود آگاہی کی ضرورت ہی نہیں رہتی۔ ایسی صورت میں فرد خواہش اور خواہش کی تسکین کا ایک نظام بن کر رہ جاتا ہے۔ اس نقطہ نظر کا انطباق فرد سے بڑھ کر افراد کے مجموعے یعنی کسی معاشرے پر بھی ہوتا ہے۔ معاشرہ بھی کسی فرد کی طرح خواہشوں کی تسکین کا ایک نظام بن جاتا ہے۔ لکھنو بھی اسی قسم کا ایک معاشرہ تھا جو خواہش اور تسکین خواہش کا ایک نظام بن گیا تھا۔ ایسے معاشرے ذات کے اندر اتر کر کبھی تنہا نہیں ہوتے اور اسی لیے خود آگاہی سے بھی محروم رہ جاتے ہیں۔ چناں چہ اسی طرح کی صورت حال ہم لکھنو کے ادبی تناظر میں دیکھتے ہیں۔

دلی میں ترکستانی اور تورانی تہذیب نے شاعری میں انسانی جبلتوں اور جذبوں کی تہذیب کا سلسلہ مسلسل جاری رکھا تھا۔ یہاں جبلتوں اور جذبوں کا عریاں اظہار ادب میں بہ نظر تحسین نہ دیکھا جاتا تھا۔ اسی لیے یہاں شاعری کا علامتی اظہار ایسے مواقع کے لیے اختیار کیا گیا تھا۔ اگر اس بات کو ہم فرائیڈ کے حوالے سے بیان کرنا چاہیں تو یوں کہہ سکتے ہیں کہ دلی کے ادب میں Libido پر سپر ایگو (Super Ego) کا احتساب برابر موجود رہتا تھا اور یہ سپر ایگو صدیوں تک ایک محتسب کی حیثیت سے اس تہذیب کی جبلتوں اور جذبوں کی تہذیب کرتی رہی اور اسی احتسابی عمل سے یہاں شاعری میں جذبات اور جبلتوں کے اظہار کا ایک قابل قبول تہذیبی معیار مرتب ہو گیا تھا۔ شعرا اسی معیار کے مطابق یا پھر اس سے کچھ ادھر ادھر ہٹ کر شاعری کرتے تھے۔ اس روایت سے انحراف کے باوجود یہاں کے تہذیبی معیار، سماجی دباؤ اور اخلاقی احتساب کی چھاپ شاعری پر واضح طور پر دیکھی جا سکتی ہے۔

لکھنو کے شعری منظر کو دیکھ کر یوں لگتا ہے کہ صدیوں سے محصور جبلی تمثالوں کو یک لخت آزادی مل گئی ہے اور ان کا ایک جشن شروع ہو گیا ہے اور پورا معاشرہ اس میں شرکت کر رہا ہے۔

لکھنو کی معاشرت میں مردوں کے لیے زرق برق اور پھول دار لباس پہننا شایان شان سمجھا جاتا تھا۔ در حقیقت ایک اعتبار سے لکھنو کی تہذیب کو عورت کی تہذیب کہا جا سکتا ہے۔ لکھنو میں عورت کی تہذیب نے ایک ابال کی جو شکل اختیار کی تھی، وہ ریختی کی صنف میں ظاہر ہوئی تھی۔ عورت کی یہ تہذیب معاشرے میں رفتہ رفتہ اس طور پر مسلط ہو جاتی ہے کہ بالآخر تخلیقی اظہار کی شکل اختیار کر لیتی ہے مگر یہ یاد رہے کہ ریختی نسوانی ثقافت کے برتر تخلیقی اظہار کی صورت نہیں ہے۔ اس میں تہذیب کے بالائی یا مہذب طبقات کے جذبات و احساسات کا اظہار بھی نہیں ہے بلکہ خواتین کے جذبات کا اظہار ہے جن کا تعلق "بازار" کی ثقافت سے تھا۔ چناں چہ ریختی ارباب نشاط کے طبقہ کا ذریعہ اظہار بن گئی تھی۔ اگر چہ یہ صنف کبھی بھی معاشرے کے اعلیٰ طبقات کا ذریعہ اظہار نہ بن سکی تھی اور نہ ہی اس دور کے حقیقی شعرا نے اس کی طرف توجہ مبذول کی تھی۔ اس صنف کے بارے میں یہ کہا جاتا ہے کہ اس کا قابل غور پہلو صرف اتنا ہے کہ اس کے ذریعے طوائفوں کی زبان کی نزاکت و نفاست اور ان کے خاص محاورات کا ذخیرہ ان تاریخی دستاویزوں میں محفوظ رہ گیا ہے۔[۶۳]

یہ بات بہت عجیب معلوم ہوتی ہے کہ لکھنو کی تہذیب و ثقافت کی نزاکت، لطافت اور شائستگی کے باوجود یہاں کی شاعری میں یہ تہذیبی عناصر کما حقہ طور پر پیدا نہ ہو سکے۔ لکھنو کی تہذیب کے بطن سے پیدا ہونے والی شاعری اپنی تہذیب کے جمالیاتی شعور سے مختلف ہے۔ اس شاعری کے بیشتر حصے میں اس دور کی داستانی لطافتوں کا کافی حد تک فقدان ہے۔

شمالی ہند اور پاکستان کے نقاد لکھنو کی شاعری کو بالعموم بڑی آسانی سے مبتذل، عامیانہ اور سوقیانہ قرار دیتے ہیں۔ اس میں بھی شک نہیں کہ اس شاعری کا بیشتر حصہ اسی نوعیت کا ہے مگر یہ سب کچھ نہیں ہے۔ مصحفی، آتش، ناسخ، انشا اور نسیم بھی اسی شعری روایت کے شاعر تھے اور یہ شاعر تاریخ کے زندہ رہنے والے اوراق میں محفوظ بھی ہیں۔ رنگین یا جان صاحب جیسے مبتذل اور سوقیانہ مزاج کے شاعر تاریخ کی کم زور اور ادنیٰ درجے کی

روایات کے شاعر ہیں۔ ادب کی تاریخ میں ان کا ذکر تو آسکتا ہے مگر وہ نمائندگی کی مثال نہیں بن سکتے ہیں۔

دبستان لکھنو کا جائزہ لیتے ہوئے ہم اس مسئلہ کی طرف بھی توجہ مبذول کرانا چاہتے ہیں کہ ماضی میں شمالی ہند کے نقاد دبستانِ لکھنو کے ساتھ بہت سے تعصبات رکھتے تھے۔ اس لیے دبستان لکھنو کا جائزہ معروضی طور پر نہیں لیا جاسکا ہے۔ تعصبات کا سلسلہ ۱۹۴۷ء کے بعد بھی جاری رہا ہے۔ پاکستانی نقادوں کا رویہ بھی شمالی ہند کے پرانے نقادوں سے مختلف نہیں ہے۔ ادب کی تاریخ میں لکھنو کی شاعری اور تہذیب کے خلاف تعصبات کی ایک دیوار کھڑی کر دی گئی تھی۔ ہماری دانش گاہوں کے اساتذہ نے بھی اس دیوار کو پختہ کرنے میں کوئی کسر نہیں چھوڑی ہے۔ تاریخ ادب کی تدریس میں طلبہ کے ذہن ان تعصبات سے آلودہ کیے جاتے ہیں اور جب وہ طلبہ دانش گاہوں سے باہر نکلتے ہیں تو ان کے ذہنوں میں دبستان لکھنو بہت سی منفی روایات کا ایک مجموعہ ہوتا ہے اور وہ اس دبستان کو بہت سی غیر انسانی خصوصیات کا ترجمان قرار دینے میں بھی کوئی مضائقہ نہیں سمجھتے۔

دبستان لکھنو کے ساتھ خلاف تعصب کی پہلی اینٹ حالؔی کے "مقدمہ شعر و شاعری" کی اشاعت سے رکھی گئی تھی۔ اس کے بعد یہ اینٹیں رکھنے کا سلسلہ جاری رہا اور رفتہ رفتہ ایک دیوار کھڑی ہو گئی۔ جائز و ناجائز تعصبات کی یہ دیوار اب اتنی اونچی اور اتنی مضبوط ہو چکی ہے کہ اسے گرا کر حقیقت کا اصل رخ دیکھنا آسان نہیں ہے۔ پچھلی ایک صدی سے نقادوں کے پیہم ستم کے باعث اس دیوار کو اب دیوارِ ستم کہا جاسکتا ہے اور اس دیوارِ ستم کو ہٹانا، کوہِ گراں کو ہٹانے سے ہرگز کم نہیں ہے۔

سوال یہ ہے کہ وہ کون سے معیارات ہیں کہ جن کی بنیاد پر ہم لکھنو کی شعریات کو کم تر درجے کی چیز قرار دیتے ہیں۔ اس سوال کا جواب تلاش کرنے کے لیے دبستان دلی کی شاعری کے نقادوں سے رجوع کریں تو معلوم ہوگا کہ معیارات کا تعین دلی کی تہذیبی اور شعری روایت کے حوالے سے کیا گیا ہے جو معیارات اور اصول وضع کیے گئے ہیں ان کا ماخذ دلی کا تہذیبی اور ادبی سرمایہ ہے۔ چوں کہ لکھنو کی تہذیب و ثقافت اور شعر و ادب نے اپنے مقامی حوالے سے جو ادبی سرمایہ تخلیق کیا تھا وہ بہت سی جہات میں دلی سے مختلف تھا۔ اس لیے شمالی ہند کے نقادوں کے نزدیک یہ دلی کی شعریات سے انحراف تھا۔ جیسا کہ ہم اس سے پیشتر کہہ چکے ہیں۔ دبستان لکھنو کا ایک حصہ عامیانہ اور مبتذل ضرور تھا مگر اس حصہ کو اساس بنا کر پورے دبستان پر یہ حکم لگانا درست نہیں ہے۔

دبستان لکھنو کا آغاز میر سوز، جعفر علی حسرتؔ اور میر حسنؔ کے کمالات سے ہوتا ہے۔ ان تینوں شاعروں کا تعلق دلی سے تھا۔ اگرچہ وہ دلی ہی کی شعری روایت کے مسافر تھے مگر لکھنو کے تہذیبی جغرافیہ کا اثر ان کی شاعری میں صاف طور پر دکھائی دیتا ہے اور یوں معلوم ہوتا ہے کہ شاعری کا منظر نامہ بدل رہا ہے۔ شاعری داخلی دنیا کا تخلیقی سفر منقطع کر کے اپنی منزل خارجی دنیا کو قرار دے چکی ہے۔ "سحر البیان" کے مناظر میں ہم ایک مختلف دنیا کو دیکھتے ہیں۔

دبستان لکھنو کا عروج مصحفیؔ، انشاؔ اور جرأتؔ کی شعری روایت سے شروع ہوتا ہے۔ مصحفیؔ دلی کے شعری ناسٹلجیا کی گرفت میں رہا۔ اس کی غزل میں شعرائے دلی کی آوازیں مسلسل سنائی دیتی ہیں۔ اس نے خارجی دنیا

کے جو تجربات پیش کیے، ان میں وہ اپنے شعری پس منظر کو کبھی فراموش نہ کر سکا۔ لکھنو کے بدلتے ہوئے ادبی تناظر میں جب شاعری، ناشاعری بن رہی تھی، مصحفی خالص شاعری کا علم بلند کیے ہوئے اپنی جگہ پر قائم رہا۔ انشا اور جرأت وہ شاعر ہیں کہ جنہوں نے دبستان لکھنو کے انفرادی رنگ تخلیق کیے۔ دبستان لکھنو کا نقطہ کمال آتش، ناسخ اور نسیم تھے اور ان کے بعد یہ دبستان زوال کا شکار ہو جاتا ہے۔ بعد کے ادوار میں کوئی منفرد شعری نقش یا کوئی نئی شعری روایت تخلیق نہ ہو سکی۔ آنے والے شعرا دبستان کے بنیادی شعرا کی بازگشت سے زیادہ کچھ نہیں ہیں۔

ناسخ کے دور سے شاعری جس رستے پر چلنے لگی تھی۔ وہ حقیقی شاعری کا رستہ نہ تھا۔ شاعری لسانی کوششوں کے چنگل میں ایسے پھنس گئی کہ نکل نہ سکی۔ لسانی کھیل بن کر رہ گئی۔ ناسخ کے بعد بھی ان کے تلامذہ لسانی کھیل کھیلنے میں مصروف رہے۔

حقیقت یہ ہے کہ ناسخ کے بعد لکھنو کی تخلیقی روایت شدت سے زوال کا سفر شروع کرتی ہے اور ۱۸۵۷ء کے بعد مزید ابتر ہوتی ہے۔

اس کے مقابلہ میں دلی میں میر، سودا اور درد کے بعد شاعری کا بازار گرم رہتا ہے اور دلی کے تغزل کی روایت مزید آگے بڑھتی ہے۔ ۱۸۵۷ء تک پہنچتے پہنچتے غالب، ذوق، مومن، شیفتہ اور دیگر شعرا دلی میں غزل کی شاعری کو فکری، معنوی اور لسانی سطح پر نئی بلندیوں تک لے جاتے ہیں۔ غالب، مومن اور شیفتہ خالص شاعری کے نمائندہ تھے جو فکر و خیال، جذبہ و احساس، قلبی واردات اور حیات و کائنات کے حوالے سے شاعری کی نئی تعبیر کر رہے تھے، جب کہ لکھنو میں آتش کے بعد شاعری کا معنوی اور جذباتی بازار سرد پڑ جاتا ہے۔ شعری حساسیت غائب ہوتی ہے اور شاعری کا میدان فکر و خیال سے محروم ہو کر بنجر ہو جاتا ہے۔ عجیب بات ہے کہ ایسے غیر تخلیقی دور میں بھی لکھنو کے اندر شعرا کی کثرت تھی۔ اس کثرت کا سبب یہ تھا کہ شاعری تہذیبی روایت کا نام تھا۔ اس ذوق و شوق کے بغیر کوئی بھی شخص مہذب نہیں کہلا سکتا تھا۔ مسئلہ شعری معیار کا نہیں تھا بلکہ شعری ہیئت کا تھا۔ آتش کے بعد کا لکھنو صرف ہیئت اور زبان کی شاعری کر رہا تھا۔ ایک ایسی شاعری جو شعریت کے تصور اور شعری باطن کی حرارتوں سے محروم ہو چکی تھی۔ یہ شاعری لفظی صناعی بن چکی تھی۔ اہل لکھنو نے ملبوسات، زیورات، مجلسی لوازمات، طباخی اور اسی نوعیت کے دیگر کاموں کو صناعی کا درجہ دے دیا تھا۔ شاعری بھی اسی زمرے میں شامل ہو گئی تھی۔

جوں جوں لکھنو میں دلی کی شعری روایت کے اثرات کم زور اور زائل ہوتے ہیں۔ اسی قرینے سے لکھنو کی شاعری سے شعریت کی روح بہ تدریج اڑتی جاتی ہے۔ تاریخ اور تہذیب کی رفتار کے ساتھ ساتھ یہ سلسلہ مسلسل جاری نظر آتا ہے۔ میر حسن اور مصحفی کے دور میں دلی کی شعریت کا لکھنو میں تسلط تھا۔ اور شعریت بھی روح عصر کے طور پر ادبی فضا میں موجود تھی مگر انشا اور جرأت کی شاعری کے پھیلاؤ سے دلی کی روایت ضعیف و مضمحل دکھائی دیتی ہے مگر اس سے بھی ذرا قبل جرأت کے استاد جعفر علی حسرت اولین روایت شکنوں میں نظر آتے ہیں۔ حسرت کی غزل نے شعرائے لکھنو کے لیے مقامی تہذیب کے حوالے سے معاملہ بندی کا آغاز کر کے ایک خالص مقامی طرز احساس کی شاعری پیدا کی تھی۔ دلی کی سادگی پسند داخلی شاعری کے مقابلے میں یہ جنسی شاعری لکھنو کے ادبی حلقوں

میں بہت جلد مقبولیت پا گئی تھی۔ شاید حسرت وہ پہلا شاعر تھا کہ جس نے دلی کی روایت سے منسلک ہونے کے باوجود اس روایت سے بغاوت کی اور اس انقطاع کے بعد معاملہ بندی کی جنسی شاعری اختیار کی لکھنو کی تہذیب کے تلذذ اور نشاط نے اس شاعری کو ہاتھوں ہاتھ لیا۔ نوجوان شعرا میں جرأت اس نئے شعری رنگ سے اس حد تک متاثر ہوئے کہ اسے اپنے اوپر وارد کر کے اپنے شعری تجربہ کا ایک حصہ بنانے میں کام یاب ہو گئے۔ ان کی طبیعت کی تیزی، جوش اور ولولۂ شباب نے اس طرز سخن کو مزید چمکایا۔ نوجوان شاعر کی جبلتوں نے شاعری کا بالآخر ایک ایسا نقش دریافت کیا کہ جو لکھنو کی شاعری کا استعارہ بن گیا۔ جرأت وہ شاعر تھا کہ جو اپنے عہد کے تہذیبی باطن کی علامت بن گیا تھا۔

حوالے

۱۔ نجم الغنی خان، تاریخ اودھ (کراچی: نفیس اکیڈمی، ۱۹۸۲ء) جلد دوم ۳۹۳

۲۔ نجم الغنی اس نام کو 'کلیس' لکھتے ہیں۔ تفضیح الغافلین کے مصنف مرزا ابو طالب اصفہانی نے کرنل کلیس کی جگہ کلنس لکھا ہے۔ یہ نام کولنس (Collins) ہے۔ ابو طالب اصفہانی، تفضیح الغافلین، عابد رضا بیدار، مرتب (انسٹی ٹیوٹ آف اورینٹل سٹڈیز، رام پور، ۱۹۶۵ء) ص ۱۳

۳۔ نجم الغنی خان، تاریخ اودھ کراچی: نفیس اکیڈمی، ۱۹۸۲ء، جلد سوم: ۳۶۰

۴- Richards B. Barnet, North India Between Empires (Berkeley : University of California Press, 1980) p.72

۵- Micheal H Fisher, A Clash of Cultures (Delhi : Manohar, 1987) p41

۶- H.C.Irvin, The Garden of India (Lucknow : Pustak Kendara, 1973) I:72

۷- Micheal H. Fisher, Indirect Rule In India 1764---1858 (Delhi : Oxford University Press, 1991) p.381

۸- Ibid

۹- Fisher, Cultures, p.81

۱۰- H.C.Irvin, The Garden of India (Lucknow : Pustak Kendara, 1973) I:76

۱۱- Fisher, Cultures, p.80

۱۲۔ تاریخ اودھ، ۳ : ۳۶۰

۱۳- Amaresh Misra, Lucknow : Fire of Geace (Delhi : Harper Collins, 1998) p.63

۱۴۔ نجم الغنی، تاریخ اودھ، (کراچی: نفیس اکیڈمی، ۱۹۸۲ء) جلد سوم: ۳۶۷

۱۵۔ مذکورہ حوالہ ۳۵۶

۱۶- Fisher, Cultures, pp92-93

۱۷۔ نجم الغنی، تاریخ اودھ (کراچی: نفیس اکیڈمی، ۱۹۸۲ء) جلد چہارم: ۱۳-۱۲

۱۸- Fisher, Cultures, 94

۱۹- Ibid 98

۲۰- نجم الغنی، اودھ، جلد چہارم:۴۰-۳۹

۲۱- D.P.Sinha, British Relations With Oudh---1801--1856 (Calcutta : K.P.Baghi & Company, 1983) p.30

۲۲- نجم الغنی، اودھ، جلد چہارم:۴۲

۲۳- Fisher, Cultures, 106

۲۴- Irvin, Garden, 1:73

۲۵- Rosie Liewellyn - Jones, A Fatal Friendship (Delhi : Oxford University Press, 1992) pp.88-89

۲۶- Fisher, Cultures, p.105

۲۷- نجم الغنی، اودھ، جلد چہارم:۸۷

۲۸- نجم الغنی، اودھ، جلد سوم:۳۶۱

۲۹- نجم الغنی، اودھ، ۶۴-۳۶۳

۳۰- مسعود حسین رضوی ادیب، سلطان عالم واجد علی شاہ (لکھنو: آل انڈیا میر اکادمی، ۱۹۷۷ء)۲۵۵

۳۱- Richard B. Barnet, North India Between Empires (Berkeley: University of California, Press, 1980) p.129

۳۲- Jones, Friendship, 89

۳۳- نجم الغنی، اودھ، جلد پنجم:۳۲-۲۳۱

۳۴- مذکورہ حوالہ، جلد پنجم:۲۳۲

۳۵- مذکورہ حوالہ، جلد پنجم:۲۳۴

۳۶- شیخ محمد عظمت علی کاکوروی، مرقع خسروی ذکی کاکوروی، مرتب:(لکھنو: مرکز ادب اردو، ۱۹۸۶ء)۴۷-۴۴۶

۳۷- Mirza Ali Azhar , King Wajid Ali Shah of Awadh (Karachi: Royal Book Company, 1982) p458

۳۸- Ibid p.458

۳۹- Ibid p.463

۴۰- Ibid p.485

۴۱- نجم الغنی، اودھ، جلد پنجم،۲۳۴

۴۲- Sinha, British Relations, 339

۴۳- انشاءاللہ خاں انشا، دریائے لطافت، برج موہن دتاتریہ کیفی، مترجم:(کراچی: انجمن ترقی اردو، ۱۹۸۸ء)۱۱۹

۴۴- Hoey, William Translater; Memories of Delhi and Faizabad. Being a Translation of the Tarikh Farah Bakhsh of Munshi Mohammad Faiz Bakhsh (Allahabad: Government Press, 1889) Vol.II pp8-9

۴۵- انشا، دریائے لطافت،۱۱۶

۴۶- مذکورہ حوالہ ۱۶

۴۷- مذکورہ حوالہ ۶۵

۴۸- مذکورہ حوالہ ۱۰۷

۴۹- ابواللیث صدیقی، لکھنو کا دبستان شاعری (لاہور: اردو مرکز، ۱۹۶۷ء)۳۴

۵۰- Muhammad Umar, Islam in Northern India (Delhi: Munshilal

Manoharlal, 1993) p.192.

51- Ibid pp.194-195.

۵۲- صفدر حسین، میراث،۲۹۹

۵۳- مذکورہ حوالہ

۵۴- مرزا جعفر حسین، قدیم لکھنو کی آخری بہار (دلی: ترقی اردو بیورو،۱۹۸۱ء)۳۴

۵۵- نجم الغنی، تاریخ اودھ (کراچی: نفیس اکیڈمی،۱۹۸۲ء)۲:۱۵۶

۵۶- مرزا جعفر حسین، قدیم لکھنو،۱۹۲

۵۷- مذکورہ حوالہ

۵۸- نجم الغنی، اودھ، جلد دوم:۱۵۶

۵۹- مذکورہ حوالہ، جلد چہارم:۳۰۷

۶۰- مذکورہ حوالہ، جلد چہارم:۳۱۳

۶۱- مسعود حسین رضوی ادیب، لکھنو کا شاہی سٹیج (لکھنو: کتاب نگر:۱۹۷۵ء)۱۰۵

۶۲- ایرک فرام، صحت مند معاشرہ، قاضی جاوید، مترجم؛ (لاہور: وین گارڈ بکس،۱۹۸۸ء)۱۷۲

۶۳- ابواللیث صدیقی، لکھنو کا دبستان شاعری (لاہور: اردو مرکز،۱۹۶۷ء)۲۵۵

باب نمبر ۱۲

ادبی روایت کی توسیع: لکھنو ایک نیا ادبی مرکز

میر حسنؔ

(۱۷۴۱-۱۷۸۶ء)

۱۱۷۹ھ / ۱۷۶۵ء کے لگ بھگ دلی کے در و دیوار پر آخری نظر ڈال کر اور پشتوں پرانے آبائی گھروں کو الوداع کہہ کے دلی کا ایک قدیم الوضع شاعر مع خاندان کے ڈیک کی طرف جانے والے قافلے میں شامل ہو رہا تھا۔ اس کی منزل فیض آباد تھی۔ دلی کی بدحالی کے سبب خستہ حال نظر آنے والا یہ شاعر قدمائے دلی کا لباس پہنے تھا۔ سر پر سبز عمامہ...... بڑے گھیر کا پاجامہ...... گلہ میں خاک پاک کا کنٹھا۔ دائیں ہاتھ میں ایک چوڑی، اس میں کچھ کچھ دعائیں کندہ۔ چھنگلی بلکہ اور انگلیوں میں بھی کئی انگوٹھیاں اور داڑھی کو مہندی خضاب لگا ہوا، قد اس کا میانہ اور رنگ گورا تھا۔[1]

یہ قدیم الوضع شاعر میر ضاحکؔ تھا اور اس کے ساتھ اس کا ایک نوجوان بیٹا بھی ہم سفر تھا۔ وہ دلی میں اپنی محبوبہ کو چھوڑ کر جانے کے غم سے نڈھال اور مغموم ہو رہا تھا۔ یہ نوجوان مستقبل میں چل کر میر حسنؔ کے نام سے اردو شاعری میں لازوال شہرت حاصل کرنے والا تھا۔ اس کے سر پر بانکی ٹوپی تھی، تن میں تن زیب کا انگرکھا، پھنسی ہوئی آستیں اور کمر سے دوپٹہ بندھا ہوا تھا۔[2]

میر حسن کا خاندان (۱۷۶۴ء / ۱۱۷۸ھ) کے لگ بھگ دلی سے ترکِ وطن کر رہا تھا۔[3] یہ وہ زمانہ ہے کہ جب ہندوستان کا مغل شہنشاہ شاہ عالم ثانی بکسر کی جنگ (۱۷۶۵ء) ہار چکا تھا اور ایسٹ انڈیا کمپنی سے معاہدہ کر کے الہ آباد میں اپنا نمائشی دربار سجائے، خوشامدیوں اور موقع پرستوں میں گھرا بیٹھا تھا۔[4] تنہائی میں وہ دلی کے لئے آہیں بھرتا تھا اور اپنے اجداد کے تخت پر بیٹھنے کا خواہش مند تھا۔[5] دلی کا انتظام امیر الامرا نواب نجیب الدولہ کی سعی سے چل رہا تھا۔ ۱۷۶۱ء میں پانی پت کے میدان میں مرہٹے اگرچہ شکستِ فاش کا سامنا کر چکے تھے مگر اس کے باوجود ان کی منتشر طاقت دوبارہ بحال ہو رہی تھی۔ اس لیے ان کے گھوڑوں کی ٹاپوں کا خطرہ اب بھی مسلسل محسوس ہوتا تھا۔ ادھر نواب شجاع الدولہ بکسر کی ہزیمت کے بعد اودھ کی تعمیر نو میں ہمہ تن مصروف ہو گیا تھا۔ فیض آباد کا شہر تیزی

سے آباد ہوتا جارہا تھا۔ شجاع الدولہ بہ ذاتِ خود سوار ہو کے ہر روز شہر کی درستی کروارہا تھا۔ شہر میں بہت سے نئے باغات بن چکے تھے۔ نئی محل سرائیں، گلیاں، محلے، منڈیاں اور بازار تعمیر ہو چکے تھے۔ مجموعی طور پر شہر میں خوش حالی نظر آتی تھی۔[٦] فیض آباد کی اسی شہرت اور دولت و ثروت کے سبب شمالی ہند کے بہت سے خاندان اودھ کی طرف ہجرت کرنے لگے تھے۔

شکستہ دل میر حسؔن اپنے خاندان کے ساتھ سفر کرتا ہوا چند ماہ ڈیک میں رکا اور پھر مکن پور سے ہوتا ہوا لکھنو جا پہنچا۔ رستہ میں اس نے شاہ مدار کی چھڑیوں کے ساتھ بھی ایک دل چسپ سفر کیا۔ میوات کے دل فریب حسن کو بھی قریب سے دیکھا اور اہل کارواں کے حسن و شباب سے بھی لطف اندوز ہوا۔ اسے ایک ایسا ہم سفر بھی ملا جو اسی کی طرح عشق کا گھائل تھا، دونوں ہم سفر اپنے اپنے عشق میں منزلوں تک گریہ کناں رہے۔

میر حسؔن (٦٦ے۱ء/۱۱۸۰ھ) کے لگ بھگ لکھنو میں پہنچا۔ اسے یہ شہر بھی اپنے دل کی طرح اجڑا ہوا نظر آیا۔ حسؔن دلی سے آیا تھا جہاں بے شمار تباہیوں کے باوجود شہری تہذیب و تمدن کا اعلیٰ وجود قائم تھا۔ اس کے مقابلہ میں لکھنؤ اس زمانہ میں شہری تمدن سے دور تھا۔ چناں چہ میر حسن اس شہر سے دل برداشتہ ہوا۔ بے ترتیب شہر، جنگلی جانور، گرد و غبار اور آلودگی سے اٹے گلی محلے میر حسن کے لیے پریشانی کا سبب بن گئے:

جب آیا میں دیارِ لکھنو میں	نہ دیکھا کچھ بہارِ لکھنو میں
زبس یہ ملک ہے بیہڑ پہ بستا	کہیں اونچا، کہیں نیچا ہے رستہ
کسی کا آسماں پر گھر ہوا میں	کسی کا جھونپڑا تحت الثریٰ میں
زبس گنجان ہے یہ شہر باہم	سما سکتا نہیں یاں غیر کا دم
ہر اک کوچہ یہاں تک تنگ تر ہے	ہوا کا بھی بمشکل واں گذر ہے
فراغت سے یہاں کس کا مکاں ہے	ہر اِک گھر نحس کا سا دل یہاں ہے
کہوں میں کیا قدامت اس مکاں کی	پڑی بنیاد بعد اس کی جہاں کی
مثالِ فرد جو اینٹ اس کی ہے لال	لکھا ہے اس میں دقیانوس کا حال
زبس افراط ہے یاں بھیڑیوں کا	سدا دھڑکا ہے یوسف طلعتوں کا
بھلا اس طرح سے آرام کد ہو	رہے یاں وہ جو کوئی لاولد ہو
سوائے تودۂ خاک اور پانی	یہاں ہر جنس کی دیکھی گرانی

لکھنو کے قیام سے میر حسؔن کا خاندان جلد ہی اکتا جاتا ہے اور چند ماہ بعد فیض آباد کا رستہ لیتا ہے۔ شجاؔع الدولہ کے دورِ آخر کا فیض آباد زندگی، تہذیب و تمدن، کھیل تماشوں، تفریحات، کاروبار اور گرمیٔ بازار کے سبب میر حسؔن کو ایک بھرپور شہر نظر آیا۔ جہاں لکھنو کے مقابلہ میں انسانی زندگی کے ولولے، قہقہے، سرگرمیاں، طمانیت اور خوش حالی کے آثار نمایاں تھے۔ ان کے عاشق مزاج دل کے لیے یہاں بے شمار سامان مہیا تھا۔ وہ ''لال باغ'' کے مناظرِ فطرت اور انسانی حسن کے مرقعوں سے متاثر ہوتے ہیں۔ شجاؔع الدولہ کے نشاطیہ مزاج اور عیش و عشرت

کے شدید میلان نے فیض آباد کو ارباب نشاط سے بھر دیا تھا۔ میر حسؔن ان کے حسن، زیورات، ملبوسات اور سنگھار میں گم ہو جاتے ہیں۔ دلی کے خستہ حال لوگوں اور جلے ہوئے محلوں کے الم ناک منظروں سے نکل کر کیف و انبساط کی نئی دنیا میر حسؔن کے لیے ایک تخیلاتی دنیا معلوم ہوتی ہے۔ دلی کے افلاس، ایام کی درشتگی اور ہمہ وقت مایوسی کا منظر دیکھنے کے بعد فیض آباد پہنچ کر ان کا مرجھایا ہوا دل شگفتہ ہوتا ہوا نظر آتا ہے اور وہ زندگی کے اس دل فریب دائرے میں ماضی کی تلخیوں کو بھول کر نئی زندگی سے شاد کام ہونے لگتے ہیں:

عجائب لال باغ اِک طرف دیکھا — کہ جنت کا رہا جس کا پریکھا
جہاں تک چشم کی حدِ نگہ جائے — ہزاروں کوس لالہ ہی نظر آئے
پری زادوں کا اس جا جمع ہونا — درختوں کے وہاں سائے میں سونا
وہ گل رویوں کا اس لالے میں پھرنا — پتنگوں کی طرح آتش پہ گرنا

زر و زیور میں یوں آراستہ سب — کٹے شمشاد جن کی دیکھ کر چھب
کوئی پہنے کناری اور مسلسل — لباس شبنم و کمخاب و مخمل
تکلف سے کوئی پوشاک پہنے — جڑاؤ سر سے تا پا جس کے گہنے
وہ رنگا رنگ پرلاہی کا پشواز — کناری کے وہ بند ان کے پس انداز
وہ الماسی کڑے پاؤں میں موٹے — کہ جن کے ہاتھ دل عاشق کا لوٹے
چمک دامن کی دکھلا یوں چلے ہے — کہ بجلی اپنے ہاتھوں کو ملے ہے
کوئی کرتی پہن جالی کی سادہ — گریباں گرد چھاتی تک کشادہ
دوپٹہ اوڑھنا سر پر الٹ کر — پھسل پڑنا پھر اس کا واں سے ہٹ کر
وہ کنگھی اور چوٹی بوریا باف — وہ انگیا اور تمامی کی وہ سنجاف
وہ مہندی اور کڑے وہ گوکھرو کے — ازاریں گل بدن کی، وہ بھبھوکے

وہ پاجامے کا ایڑھی تک ڈھلکنا — مغرق کفش کا چلتے چمکنا
وہ مسی اس کی بن پوچھے قیامت — ہجومِ دود، شعلے کی علامت
کسی کی آستیں کہنی تلک چاک — لپیٹے بانہہ پر پھرتی ہے بے باک

مندرجہ بالا اشعار فیض آباد میں میر حسؔن کی دل چسپیوں کو ظاہر کرتے ہیں۔ وہ اپنا وطن چھوڑ کر یہاں آئے تھے اور پھر یہیں کے ہو کے رہ گئے۔ وہ خاندان کے ساتھ اس امید پر یہاں آئے تھے کہ زندگی کی مشکلات آسان ہوں گی اور تنگ دستی سے نجات ملے گی مگر ان کی زندگی کے حالات سے اندازہ ہوتا ہے کہ ان کی وہ امیدیں پوری نہ ہو سکیں۔ فراغت، خوش حالی اور مالی آسودگی کے خواب ادھورے ہی رہ گئے۔ ان کی زندگی کے آخری سال

پریشان گزرے۔ قرائن سے پتہ چلتا ہے کہ ان کو نواب سالار جنگ کی سرکار سے معمولی رقم ملتی ہوگی۔[۷] آفریں علی خاں کی مدح میں ان کے قصیدے سے بھی بے چارگی کا احساس ہوتا ہے۔

دلی کے بعد حسنؔ نے فیض آباد میں ایک اور عشق بھی کیا تھا۔ اس عشق کی گواہی "گلزار ارم" میں موجود ہے۔ سعادت خاں ناصرؔ کا کہنا ہے کہ یہ عشق نواب سالار جنگ کے بیٹے سردار جنگ کے محل کی ایک عورت سے ہوا تھا۔[۸] میر حسنؔ کے ان اشعار میں محلات کا یہی حسن جھلکتا نظر آتا ہے۔ قیاس ہے کہ غزل کے یہ اشعار کسی ایسے ہی موقع پر کہے گئے ہوں گے:

کل نام خدا ایسا رنگ اس کا جھمکتا تھا
خورشید بھی دیکھ اس کو آنکھ اپنی جھپکتا تھا
نظارہ سے اس مہ کے اوسان نہ تھے مجھ میں
سکتے کا سا عالم تھا میں دیکھ نہ سکتا تھا
تھا جی تو مرا اودھر پر غیر کے خطرے سے
مڑ مڑ کے میں تکتا تھا دِل میرا دھڑکتا تھا
چہرے کا عجیب عالم تھا زرد دوشالے میں
ہیرا سا چمکتا تھا کندن سا دمکتا تھا
کل کا بھی غرض عالم مجھ کو تو نہ بھولے گا
اِک حسن کا دریا تھا سچ مچ کہ جھلکتا تھا

"سحر البیان" کی تکمیل (۱۷۸۵ء/۱۱۹۹ھ) میں ہوئی۔ یہ مثنوی حسنؔ کے فن کا شاہ کار تھی۔ ان کو بجا طور پر امید تھی کہ اس فن پارے سے ان کے ایام پھر جائیں گے۔ حسنؔ نے برس ہا برس تک اس مثنوی کی تصنیف میں شعری ریاضت کی تھی اور عمر کے آخری حصے میں وہ اپنے اس شاہ کار کے لیے سخن وروں سے داد کے طالب تھے اور اہل زر سے صلہ کے:

ذرا منصفو داد کی ہے یہ جا
کہ دریا سخن کا دیا ہے بہا
زبس عمر کی اس جوانی میں صرف
تب ایسے یہ نکلے ہیں موتی سے حرف
جوانی میں جب ہو گیا ہوں میں پیر
تب ایسے ہوئے ہیں سخن بے نظیر
ہر اِک بات پر دل کو میں خوں کیا
تب اس طرح رنگین مضمون کیا
اگر واقعی غور تک کیجیے
صلہ اس کا کم ہے جو کچھ دیجیے

اپنی اس بے مثال مثنوی کے عوض وہ گراں قدر صلہ کی توقع رکھتے تھے۔ لکھنو میں حسنؔ کی امیدوں کا

آخری بڑا مرکز اب آصف الدولہ کا دربار تھا۔ وہاں یہ مثنوی پیش کی گئی مگر ناکامی کا سامنا کرنا پڑا۔ اس ناکامی کا سبب نواب قاسم علی خان بنا۔ جب حسؔن نے آصف الدولہ کے حضور مدح کا یہ شعر پڑھا:

سخاوت یہ ادنیٰ سی اِک اس کی ہے
کہ اِک دن دو شالے دیے سات سے

تو قاسم علی خان نے آصف الدولہ کو مخاطب کر کے کہا کہ حضور نے تو آنِ واحد میں ہزار ہا دوشالے بخش دیے ہیں، یہاں بیان واقعی میں کمی ہے۔ اس بیان سے آصف الدولہ کا مزاج بدل گیا۔[۹] حسؔن ایک بڑے صلہ کی آرزو لے کر آئے تھے مگر آصف الدولہ نے اپنے اوڑھنے کا ایک دوشالۂ خاص حسن کو دے کر رخصت کر دیا۔ میر شیر علی افسوؔس نے "سحر البیان" کے فورٹ ولیم کالج والے ایڈیشن (۱۸۰۵ء) میں حسن کے المیہ پر افسوس ظاہر کرتے ہوئے یہ کہا تھا:

"مطلبِ دلی حاصل نہ ہوا، لیکن یہ کھوٹ صرف طالع کی ہے۔ کیونکہ مال کھرا، خریدار اتنا بڑا اور سودا خاطر خواہ نہ ہوا بلکہ گھاٹا آیا۔"[۱۰]

حسؔن کی ذات کے لیے یہ بہت بڑا صدمہ تھا جو زندگی کے آخری سالوں میں پہنچا۔ ان ہی حالات میں (۱۷۸۷ء/۱۲۰۱ھ) میں ان کا انتقال ہوا۔

اردو ادب کی تاریخ میں میر حسؔن کی عظمت ان کی مثنوی "سحر البیان" کے حوالے سے متعین کی گئی ہے۔ اس میں کوئی شبہ نہیں کہ ان کی اصل عظمت کا راز "سحر البیان" کی تخلیقی کرشمہ سازی ہی میں ہے۔ اس مثنوی کے مقابلہ میں ان کی غزل گوئی کو اہمیت نہیں دی جاتی۔ حالاں کہ حسؔن اپنے عہد کے صف اول کے غزل گو شاعر تھے۔ اس مقام پر ہم "سحر البیان" کا جائزہ لینے سے پہلے ان کی غزل کا ایک جائزہ لیں گے۔

میر حسؔن کی غزل میں دلی کا تہذیبی اور تخلیقی باطن بول رہا تھا۔ لکھنو میں قیام کے باوجود وہ اپنے تخلیقی باطن سے دور نہ ہو سکے تھے۔ "سحر البیان" کی حد تک ان پر لکھنو کی معاشرتی چھاپ ضرور نظر آتی ہے مگر ان کی غزل کا بنیادی مزاج اور اس کی فضا وہی ہے جو اٹھارھویں صدی کے نصف آخر میں دلی کی غزل میں تھی۔ حسؔن ناسٹلجیا کی حد تک اپنے تہذیبی باطن کے قریب رہے۔ ان کے لاشعور کی سطح پر یہ تہذیب و ثقافت اول تا آخر جلوہ افروزی کرتی رہی۔

فیض آباد اور لکھنو میں اربابِ نشاط کی کثرت اور ان کے گہرے اثرات کے باوجود میر حسؔن کی غزل کا دامن اس پستی سے محفوظ رہا جو ان کے بعد آنے والے شعرا مثلاً جرأؔت، انشاؔ اور رنگیںؔ کا مقدر بن گئی تھی۔ لکھنو کی جنسی ثقافت سے ان کے ہاں کیف و نشاط کی جنسی تصاویر تو ضرور بنیں مگر ان پہ دلی سکول کے تہذیبی باطن کا غلبہ بدستور طاری رہا اور اس شاعری نے اپنی تہذیبی اور جمالیاتی سطح کو قائم رکھتے ہوئے تہذیب و ثقافت کا ایک متوازن رویہ برقرار رکھا مگر اس کے ساتھ ساتھ حسن کی شعری انسانیات میں لکھنو کے ان افراد کے کردار بھی موجود ہیں جو لکھنو کے نئے تہذیبی تصورات سے آراستہ ہوئے تھے۔ "سحر البیان" ان ہی کرداروں کی کہانی سے مزین ہے۔

حسؔن کا داخلی استحکام اسے روایت سے مضبوطی کے ساتھ جوڑے ہوئے تھا۔ یہ ہی سبب ہے کہ شعرائے

دلی کی آوازیں بازگشت بن کر اس کی غزلوں میں بکھری پڑی ہیں۔ ان میں کہیں کہیں رنگِ میرؔ کی بازگشت ہے تو کہیں سوزؔ و دردؔ کی بازگشتیں سنائی دیتی ہیں۔ اپنے مزاج کے حزن و ملال اور زندگی میں مسلسل افتادگی اور مصائب کا سامنا کرنے کے سبب سے غم و الم اور سوز و گداز کی ایک لہر حسنؔ کے ہاں رواں دواں ملتی ہے۔ اس میں کہیں کہیں تو میرؔ کے ساتھ گہری مشابہتوں کے رنگ ملتے ہیں اور کہیں بعض مقامات ایسے بھی نظر آتے ہیں جہاں حسنؔ کے ہاں غالب حد تک میرؔ بولتا ہوا محسوس ہوتا ہے۔ اٹھارھویں صدی کے نصف آخر کے بیشتر شعرا پر میرؔ ایک گھنے سائے کی طرح چھایا ہوا نظر آتا ہے۔ خاص طور پر اس کے جونیئر شعرا کے لیے اس سائے سے بچنا بے حد مشکل ہے۔ میرؔ کا یہ گھنا سایہ حسنؔ کی غزل پر بھی دور تک پھیلتا چلا جاتا ہے۔ رنج و الم، سوز و گداز، گریہ زاری، آہ و فغاں اور فنا کی کیفیات کے عکس حسنؔ کی غزلوں میں نمایاں طور پر دکھائی دیتے ہیں۔ ان اشعار کے اندر سے واضح طور پر میرؔ جھانکتا ہوا نظر آتا ہے۔

سر اٹھانے دیا نہ دوراں نے
اس طرح مجھ کو پائمال کیا

ہر شب یوں ہی دیا سا جلتا اگر رہوں گا
تو رفتہ رفتہ آخر اِک دن کو مر رہوں گا
خالی نہ جائے گا یہ ہر شب لہو کا رونا
اِک روز دل کے ٹکڑے دامن میں بھر رہوں گا

ترا حسنؔ یہ رونا یوں ہی اگر رہے گا
ظالم تو پھر کس کا کاہے کو گھر رہے گا
منہ پہ آنسو دھرے ہی رہتے ہیں
آگ لگ جائے ایسے رونے کو

میر حسنؔ کے ہاں آگ، دھوئیں، سلگنے، جلنے، پگھلنے اور گریہ و فغاں کی تمثالیں اس دور کے اجتماعی طرزِ احساس کی صورت میں ملتی ہیں اور یہ ہی وہ طرزِ احساس ہے جو اٹھارھویں صدی کے نصف آخر میں شمالی ہند کے شعرا کے مابین بہ طور مشترکہ شعری اشتراک کے طور پر پایا جاتا ہے۔ حسنؔ بھی اجتماعی تجربہ کے اس شعری اشتراک میں شریک ہیں:

سلگتے ہیں نیم سوختہ جیسے دھوئیں کے ساتھ
جلتے ہیں یوں ہم اپنی حسنؔ آہ میں پڑے

جس سے جلتے ہیں دل جگر وہ آہ
آہ ہے یا شرار ہے کیا ہے

روتے ہی گزرتی ہے شب و روز حسنؔ کو
اور اس سے تو کیا حال ابتر ہووے یارب

ہم گزشتہ سطور میں یہ ذکر کر چکے ہیں کہ حسنؔ کی غزل میں ان کے عہد کی دلی کا تہذیبی اور تخلیقی باطن بول رہا تھا۔ یہ تاریخ کے اسی شعور کا نتیجہ ہے کہ حسنؔ کا کلام ان کے اپنے عہد کے شعری تجربات کا حامل نظر آتا ہے۔ ان کے ہاں ایسے اشعار کثرت سے مل جاتے ہیں کہ جن کے مضامین و خیالات اگرچہ اس دور کی عام روایت کا حصہ تھے لیکن میر حسنؔ کے منفرد شعری تجربہ اور ان کی شعری حساسیت نے ان اشعار میں ایسی شکلیں اختیار کر لی ہیں جن میں بہ یک وقت عہدِ حسنؔ کی اجتماعی روایت بھی ہے اور خود حسنؔ کی شعری جمالیات اور انفرادی تجربہ کا گہرا عکس بھی موجود ہے۔ دلی سے لکھنو جانے والے مہاجر شعرا میں میرؔ و سوداؔ کے علاوہ اس نوعیت کے تجربات صرف حسنؔ اور مصحفیؔ کی شاعری میں پائے جاتے ہیں۔ روایت کے اس شعور نے ہی مصحفیؔ کو طویل عرصہ تک اپنی ذات میں سالم اور منفرد رکھا تھا۔ حسن کے ہاں یہ اشعار دیکھئے:

کوئی دم کے ہیں مہماں اس چمن میں ایک دم آخر
مثالِ نکہتِ گل شام جانا یا سحر جانا

جب قفس میں تھے تو تھی یادِ چمن ہم کو حسنؔ
اب چمن میں ہیں تو پھر یادِ قفس آنے لگی

کبھی بستا تھا اِک عالم یہاں بھی
یہ دل کہ اب جو اجڑا سا نگر ہے

دل خدا جانے کس کے پاس رہا
ان دنوں جی بہت اداس رہا

غم خانۂ دل عیش کا گھر ہووے گا یارب
آباد کبھی یہ بھی نگر ہووے گا یارب

کسی نے بات کہی اور رو دیا اس نے
یہ حال اب ترے زار و نزار کا پہنچا

جنسِ آسودگی نہیں ہے پاس
درد اور غم کے کارواں ہیں ہم

کیوں نہ ہم افسوس سے رو دیں حسؔن　　　خاک میں دِل کو ملا بیٹھے ہیں ہم

ایک دن بھی ملا نہ ہم کو قرار　　　اس دلِ بے قرار کے ہاتھوں

اس دل میں اپنی جان کبھی ہے کبھی نہیں　　　آباد یہ مکان کبھی ہے کبھی نہیں

ہم نہ ہنستے ہیں اور نہ روتے ہیں　　　عمر حیرت میں یوں ہی کھوتے ہیں
یاد آتی ہے اس کی جب باتیں　　　دل، حسؔن دونوں مل کے روتے ہیں

کس سے پوچھوں حال میں باشندگانِ دل کا ہائے　　　اس نگر کے رہنے والے کس نگر کو اٹھ گئے

سکڑوں ڈھب خراب کرنے کے　　　اس دِل خانہ خراب میں ہیں

نہ ٹھہرا ذرا قافلہ اس سرا میں　　　لیے حسرتیں یاں کی بستی سے گزرے

وصل ہوتا ہے جن کو دنیا میں　　　یاربّ ایسے بھی لوگ ہوتے ہیں

حسؔن کی غزل میں ’’قفس‘‘ کا استعارہ زندگی کی محرومی، نایافت اور ناتمامی کے احساسات سے لبریز نظر آتا ہے۔ ’’قفس‘‘ ایک ایسی ذات کا استعارہ ہے کہ جو آشوبِ زیست کے ہاتھوں بے بس و لاچار ہے اور جس کے اندر ہی اندر سلگنے کا عمل جاری رہتا ہے۔ یہ ذات زندگی کے کیف و طرب کو صرف دیکھ سکتی ہے، شادمانی حاصل نہیں کر سکتی:

کب قفس سے میں انہیں دیکھ پکارا نہ کیا
ہم صفیروں نے پر اِدھر کو گزارا نہ کیا

حوصلہ تھا یہ مرا ہی کہ اسیری میں حسؔن
سر کو دیوارِ قفس سے کبھی مارا نہ کیا

اب جو چھوٹے بھی ہم قفس سے تو کیا
ہو چکی واں بہار ہی آخر

جب قفس میں تھے تو تھی یادِ چمن ہم کو حسنؔ
اب چمن میں ہیں تو پھر یادِ قفس آنے لگی

میر حسنؔ کی غزل کے رنگ کو سمجھنے کے لیے یہ غزل ملاحظہ فرمایئے:

منہ کہاں یہ کہ کہوں آیئے اور سو رہیے
خوب اگر نیند ہے تو جایئے اور سو رہیے
آج کی چاندنی وہ ہے کہ کسی شوخ کے ساتھ
کھول آغوش لپٹ جایئے اور سو رہیے
یوں تو ہرگز نہیں آنے کی تمھیں نیند مگر
مجھ سے قصہ مرا کہوایئے اور سو رہیے
غم ہوا تھا مری باتوں کا تمھیں کس کس دن
منہ مرا آپ نہ کھلوایئے اور سو رہیے
پڑ رہیں ہم بھی کہیں پائنتی اب جا کے کہیں
آپ اتنا ہمیں فرمایئے اور سو رہیے
اس ادا کا ہوں میں دیوانہ کہ انگڑائی لے
مجھ سے کہنا کہ کہیں جایئے اور سو رہیے
یہ بلا فکر سے کچھ نیند ہوئی ہے کہ حسنؔ
جی میں آتا ہے کہ کچھ کھایئے اور سو رہیے

میر حسنؔ کی اس غزل میں دبستان لکھنو کا مستقبل دیکھا جاسکتا ہے۔ معاملہ بندی کے ان اشعار میں حسن نے تہذیب اور جنسی ارتفاع کی حالتوں کو ابھارا ہے۔ یہاں معاملہ بندی میں شائستگی کا جوہر موجود ہے۔ وہ شعرائے لکھنو کے ازدحام میں ان پست کیفیات کے قریب بھی نہیں جاتے کہ جو کیفیات اس دور کے شعرا کے لیے تحسین کا سبب بنتی تھیں۔ میر حسنؔ جذبوں اور جلتوں کی تہذیب کے شاعر ہیں۔ دبستان دلی سے تخلیقی تجربات کا اشتراک ان کو معاملہ بندی کے بے راہ طوفان سے محفوظ رکھتا ہے۔

مندرجہ بالا غزل کو دیکھ کر سو فیصد یقین کے ساتھ کہا جاسکتا ہے کہ اس غزل کی شعری لغت اور اسلوب اٹھارھویں صدی کا نہیں بلکہ بیسویں صدی کا معلوم ہوتا ہے۔ میر حسنؔ کرشماتی حد تک شعری لغت کا ادراک رکھتے تھے۔ اس غزل کو ان کے اس شعری کرشمہ سے تعبیر کیا جاسکتا ہے۔ ایک ایسا شعری کرشمہ جو صدیوں کے فاصلوں سے ماورا ہے۔ اس شعری لغت کی تاب ناکی آنے والے ادوار تک قائم رہنے والی ہے۔

میر حسنؔ کا اصل شاہ کار "سحر البیان" ہے۔ یہ لازوال مثنوی اپنی تصنیف کے سال (۱۷۸۵ء/۱۱۹۹ھ) سے

لے کر دور حاضر تک نقادوں کے لیے دل چسپی کا سامان بنی رہی ہے اور اس کے جملہ محاسن نے نقادوں کو مسلسل مسحور کیے رکھا ہے۔ "سحر البیان" کے ناقابل شکست سحر کا جائزہ لینے کے لیے ہم اس کے مختلف اجزا کا تجزیہ کریں گے اور دیکھیں گے کہ اس مثنوی کو لازوال بنانے میں کن عناصر کا ہاتھ ہے۔

"سحر البیان" کی کہانی کے تانے بانے سے معلوم ہوتا ہے کہ کہانی کے مختلف حصے یا اجزا ایسے ہیں جو کہ داستانی دور میں کسی نہ کسی شکل میں صدیوں سے دہرائے جاتے رہے ہیں۔

میر حسؔن کی کہانی یا قصہ تخلیقی نہیں بلکہ انتخابی ہے۔ ان کا اصل فن بار بار دہرائے جانے والے داستانی پیرایوں کو ربط اور ترتیب دے کر ایک کہانی بنانا ہے اور اس فن میں وہ بڑے ماہر ثابت ہوئے ہیں۔

احتشامؔ حسین کا کہنا یہ ہے کہ "سحر البیان" میں میر حسؔن نے کہانی کی تعمیر فرسودہ عناصر سے کی ہے۔ فرسودہ عناصر سے ان کی مراد قصہ کی ان کڑیوں سے ہے جو انہوں نے پرانی داستانوں اور اساطیر سے مستعار لی تھیں۔ حقیقت یہ ہے کہ میر حسؔن کے زمانہ میں کسی کہانی کے قصہ کا طبع زاد ہونا نا ممکن سا معلوم ہوتا ہے۔ یہ وہ زمانہ ہے جب معاشرے میں صدیوں کے تخلیقی عمل سے لاتعداد داستانیں پیدا ہو چکی تھیں اور یہ داستانیں لوک ادب اور دیومالا کی طرح معاشرے کے اجتماعی خوابوں کی حیثیت رکھتی تھیں۔ ہر داستان ایک خواب کی طرح تھی جسے معاشرے کے لاشعور نے ایک خاص عرصے میں دیکھا اور پھر اس خواب کو تمثالوں کی شکل میں محفوظ کر دیا اور آنے والے زمانے ان داستانوں سے مسحور اور شادمان ہوتے رہے۔ معاشرے کے ان خوابوں کا سلسلہ طویل عرصہ تک جاری رہتا ہے۔ ہر زمانہ ان اجتماعی خوابوں سے داستانیں بناتا رہتا ہے اور بالآخر یہ داستانیں معاشرے میں پوری طرح پھیل جاتی ہیں۔ چناں چہ میر حسؔن کا زمانہ نئی داستانوں کی تخلیق کا نہیں تھا بلکہ یہ وہ زمانہ تھا جب یہ داستانیں، ان کے کردار، ان کی سحر زدہ فضا اور شجاعت و دلیری کی مہمات بہ ذاتِ خود معاشرے کے اجتماعی خوابوں میں شامل ہو گئی تھیں۔ تاریخی اور سیاسی زوال کا یہ دور اب ان داستانوں کے سحر میں زندہ تھا۔ میر حسؔن اور ان جیسے دوسرے تخلیق کار ان داستانوں ہی سے تخلیقی حرارت حاصل کر کے نئی داستانیں مرتب کرتے تھے۔ میر حسؔن نے معاشرے کے اجتماعی خوابوں میں سے صرف ان حصوں کا انتخاب کیا ہے کہ جو حصے ان کے عہدے کے اجتماعی ذہن کے لیے قابلِ قبول تھے اور اپنے اندر ایسے عناصر رکھتے تھے کہ جن سے معاشرہ کا اجتماعی ذہن تیزی سے مسحور ہو سکتا تھا۔ میر حسؔن کا فنی کمال یہ تھا کہ اس نے معاشرے میں گردش کرتی ہوئی داستانوں کے مختلف اجزا کو لے کر نہایت ہنر مندی سے ایک قصہ ترتیب دیا۔

حسؔن کا اصل فن مختلف منتخب پیرایوں کے اندر ایک منطقی ترتیب، داخلی ربط، دل چسپی اور قصہ پن کو پیدا کرنا ہے اور میر حسؔن اس فن کی مہارت میں کام یاب نظر آتے ہیں۔ قصہ میں ان کی مہارت کا ثبوت بہ قول ڈاکٹر وحید قریشی یہ ہے کہ "سحر البیان" پڑھتے ہوئے ہماری توجہ کہیں بھی کہانی کے بہاؤ سے نہیں ہٹتی۔ واقعات کی کڑیاں مسلسل مربوط ہیں اور ہم ہر مقام اور ہر مرحلہ پر یہ توقع رکھتے ہیں کہ اگلے مرحلہ پر کوئی نہ کوئی اہم بات وقوع پذیر ہونے والی ہے۔"

"سحر البیان" کے قصہ کی حرکت کا انحصار بار بار پیش آنے والے حادثات اور اتفاقات سے ہے۔ قصہ کے ہر موڑ پر جہاں کہانی رکتی ہوئی معلوم ہوتی ہے، فوراً ہی کسی حادثے یا اتفاق کا پہلو سامنے آجاتا ہے اور رکی ہوئی کہانی حرکت میں آجاتی ہے جس کا ایک مطلب یہ بھی ہو سکتا ہے کہ میر حسنؔ کے اپنے ذہن میں قصہ منتشر اجزا کی شکل میں تھا اور وہ ان منتشر اجزا کی ترتیب اور ربط کے لیے بار بار اتفاقات کا سہارا لینے پر مجبور ہو جاتا ہے لیکن عصری تقاضوں کے مطابق اس کی ایک منطقی توجیہ یہ بھی ہے کہ میر حسنؔ کا زمانہ سیاسی زوال کا تھا جس میں خارجی زندگی کی ناکامیوں نے بے عملی کو جنم دیا تھا۔ ایسی حالت میں کہانی کے کردار عمل اور حرکت سے عاری نظر آتے ہیں۔[۲۱] اتفاقات اور حادثات کا دہرایا جانا معاشرتی زندگی کی اس مجہولیت کی وجہ سے ہے جس کا ذکر ہم اس باب کے آغاز میں کر چکے ہیں۔

"سحر البیان" کے بادشاہ کے زمان و مکان کی کوئی نشان دہی نہیں کی گئی ہے مگر مثنوی کو پڑھنے سے زمان و مکاں کا سراغ آسانی سے مل جاتا ہے۔ قصے کی تہذیب و معاشرت میں وہ ماحول موجود ہے جس میں میر حسنؔ خود سانس لے رہے تھے۔ یہ سارا تماشا ان کی ہم عصر تہذیب و ثقافت کے بطن سے جنم لیتا ہے۔ "سحر البیان" کا بادشاہ لکھنو کے مجہول حکم رانوں سے مختلف نہیں ہے۔ مثنوی کے بادشاہ اور لکھنو کے بادشاہوں کی ساری صفات محض مثالی ہیں۔ ان کے اصل کردار اور شخصیات کو دیکھیں تو یہ صفات تجریدی معلوم ہوتی ہیں۔ عملی سطح پر وہ ان صفات سے یک سر عاری ہیں۔ یہ ہی حالت مثنوی کے کرداروں کی ہے۔ شہزادہ اور شہزادی بھی مثالی ہیں۔ وہ بھی اپنی صفات سے حقیقی طور پر متصف نہیں ہیں۔ مثنوی کے زماں و مکاں میں شجاع الدولہ کے عہد سے شروع ہونے والی وہ نشاطیہ تہذیب نظر آتی ہے جس کا آغاز فیض آباد سے ہوا اور تکمیل لکھنو میں ہوئی۔ یہ تہذیب ایک ہمہ وقت میلے یا جشن کا منظر پیش کرتی ہے۔ جہاں خوش حال انسان زندگی کی مسرتوں، راحتوں اور لذتوں سے ہر وقت محظوظ ہوتے ہیں۔ ان کے ملک کو کوئی خطرہ نظر نہیں آتا۔ ان کو کوئی عسکری مہم درپیش نہیں ہے۔ داخلی اور خارجی طور پر ملک بہ ظاہر مستحکم اور پر امن ہے۔ ملک کے اس مجموعی منظر کو دیکھ کر فوراً احساس ہوتا ہے کہ یہ کوئی ایسا ملک تو نہیں کہ جو ماورائے حقیقت ہے اور کسی داستان نویس کے متخیلہ میں آباد ہے لیکن ایسا ہرگز نہیں ہے۔ یہ ملک زماں و مکاں کی سرحدوں کے عین اندر واقع تھا اور ہندوستان کی تاریخ اور تہذیب کے تسلسل میں آباد تھا۔ البتہ اس کے داستانی منظر نامہ کی حقیقت یہ تھی کہ میر حسنؔ کے بادشاہ کا یہ ملک ایسٹ انڈیا کمپنی، اس کی افواج اور ریذیڈنٹ کی حفاظت میں تھا۔ یہ سارا داستانی طلسم کمپنی کے براہ راست اثرات کا نتیجہ تھا۔

پرانی داستانوں میں ہم اکثر یہ پڑھتے ہیں کہ کسی جادوگر، جن یا دیو کی روح اس کے اپنے وجود میں موجود نہ رہتی تھی [اس کا سبب شائد یہ ہوتا تھا کہ وہ اپنے اعمال کے سبب ہمہ وقت خارجی طاقتوں سے خائف رہتا تھا] بلکہ یہ روح دور دراز کے کسی جزیرے، جنگل، صحرا، کنوئیں یا کسی بندشے میں پردہ در پردہ محفوظ رہتی تھی۔ لکھنو کے سیاسی وجود کا بھی یہ ہی حال تھا کہ اس وجود کی روح کلکتہ میں کمپنی کے مرکزی دفتر میں بند تھی اور وہ لوگ جب بھی چاہتے روح کو ایذا پہنچا سکتے تھے۔ چناں چہ روح کے اس حفاظتی نظام کی وجہ سے میر حسنؔ کے بادشاہ کا ملک عسکری طور پر مجہولیت کا شکار ہے۔ یہ ہی سبب ہے کہ بادشاہ کی ذات کی بیان کردہ صفات سے اس کی ذات عاری ہے۔ البتہ اس کی

ذات میں جو بزمیہ صفات بیان کی گئی ہیں، وہ حقیقی طور پر صاف نظر آتی ہیں۔اس مثنوی کا سب سے بڑا کارنامہ اس دور کی بزمیہ صفات اور ان کے مناظر کی جان دار پیش کش ہے۔

یہ کہا جاتا ہے کہ میر حسن نے "سحر البیان" کے لیے متقارب مثمن مقصور کی جو بحر اختیار کی تھی، وہ رزمیہ مثنوی کی بحر تھی۔[۱۳] مگر کہنے والوں نے اس بات پر کبھی غور نہیں کیا کہ میر حسن نے آخر یہ بحر کیوں استعمال کی؟ کیا میر حسن یہ تو نہیں سمجھتے تھے کہ بزمیہ مثنویوں کی مروجہ بحریں ان کے شعری تجربہ کا اظہار کرنے سے قاصر ہیں؟ اور ان کے ذہن میں بننے والا شعری پیکر اظہار وابلاغ کے لیے ایک مختلف ہیئت کا طالب ہے۔ میر حسن کی ذہنی ساخت کو دیکھیں تو ان کا ذہن بے انتہا حرکی تھا اور ایسے حرکی ذہن کے لیے مذکورہ بالا بحر ہی مناسبت رکھتی تھی۔ دوسرے حسن کا ذہن تمثال سازی کے فن سے گہری دل چسپی رکھتا تھا۔ ان کے فن کی صحیح قدر و قیمت بھی اسی وقت معلوم ہوتی ہے جب وہ برق رفتاری سے چشم زدن میں کسی باغ، میلہ یا بزم کی بے شمار تمثالوں کو لفظوں میں منتقل کر دیتے ہیں۔ چناں چہ حسن کے ذہن کے تحرک اور تمثالوں کو انتہائی تیزی سے لفظوں میں منتقل کرنے کی لاشعوری تخلیقی توانائی نے حسن کو اس بحر کے انتخاب پر مجبور کر دیا تھا۔ اس بحر کی داخلی حرکت ہی ان کے ذہن کی داخلی حرکت کی رفتار سے مطابقت رکھتی تھی۔ یہ بحر حسن کی داخلی شخصیت کے ان گوشوں کو بھی بے نقاب کرتی ہے جو لاشعوری طور پر موسیقی کے آہنگ، لفظوں کے زیر و بم اور ان سے پیدا ہونے والی حساسیت سے گہری مناسبت اور دل چسپی رکھتے تھے۔ اس طرح سے یہ بحر ان کی داخلی کیفیات اور انکشاف ذات کا اہم وسیلہ بھی بن گئی ہے۔ اردو مثنوی کے نقادوں نے اس مثنوی کی بحر کو ان پہلوؤں کے حوالے سے دیکھنے کی کوئی کوشش نہیں کی ہے۔

"سحر البیان" تمثالوں کا ایک بڑا کھیل ہے۔ اگر چہ مثنوی میں قصہ، کہانی اور پلاٹ ایک داستان کو پیدا کرتے ہیں مگر تمثالوں کا یہ کھیل اتنا بڑا ہے کہ ان سب باتوں کی حیثیت ثانوی ہو جاتی ہے۔

حسن کا زرخیز متخیلہ ہر ہر مرحلہ پر تمثال گری کی طرف مائل ہوتا ہے۔ متخیلہ کی زرخیزی اور تیزی کے سبب حسن تمثال گری کے لیے ملنے والے کسی بھی موقع کو ضائع نہیں کرتا۔ لاشعوری طور پر وہ ہمہ وقت تمثال گری کے لیے تیار رہتا ہے۔ میر حسن انتہائی تیز بصارت کا شاعر ہے۔ وہ ان شعرا میں سے ہے جو تمثال کے بغیر سوچ بھی نہیں سکتے۔ اس کا ذہن کسی بھی شے یا منظر کو دیکھ کر تمثال بنائے بغیر چین حاصل نہیں کر سکتا۔

مثنوی کے آغاز سے لے کر انجام کے سفر تک یہ مشکل ہی کوئی ایسا صفحہ ملے گا جہاں وہ تمثال سازی نہ کر سکا ہو۔ اس کا بے پناہ متخیلہ اسے کھینچتا ہوا کشاں کشاں منظروں کی دنیا میں لا کھڑا کرتا ہے جہاں لامتناہی تمثالوں کا سلسلہ اس کا منتظر ملتا ہے اور میر حسن نہایت چابک دستی سے ان تمثالوں کو حسی پیکروں کی شکل دے کر لفظوں میں منتقل کرتا جاتا ہے۔

میر حسن اپنے ارد گرد پھیلی ہوئی تہذیب اور تمدن کے مظاہر کے ساتھ اپنا رشتہ تمثالوں کے ذریعے استوار کرتا ہے۔ تخلیقی تمثالوں ہی کے ذریعہ اس کی ذات اپنے مظاہر کے ساتھ مربوط ہوتی ہے۔ شعری تمثالیں دراصل وہ حسیات ہیں کہ جنہیں شاعر نے دیکھا، سنا، چکھا، ہاتھ سے پرکھا یا محسوس کیا ہوتا ہے۔ یہ تمثالیں حسیات سے وجود

بنانے والی لفظی شکلیں ہیں جن کو شاعر کا تیز حسی تجربہ خارجی مظاہر سے اٹھا کر لفظوں میں منجمد کر دیتا ہے۔ ہم لفظوں سے بننے والی ان شکلوں کو دیکھتے اور محسوس کرتے ہیں۔ اگر شاعر کے اندر اس کی تخلیقی حرارت کی فراوانی موج مارتی ہے تو تمثالوں کے اندر بھی حسیاتی لہریں دوڑنے لگتی ہیں۔ ان کی بو باس اور تکلم کا عمل شروع ہو جاتا ہے اور ہم اس عمل میں تقریباً اسی حسی کیفیت سے گزرنے لگتے ہیں جس کا تجربہ بہ ذات خود شاعر کو ہوا تھا لیکن یہ سارا عمل از بس گریزپا ہے۔ تمثالیں اپنا تاثر اس وقت تک قائم نہیں کر سکتیں جب تک کہ ہمارے اپنے اندر انہیں قبول کرنے، اپنی حسیات میں داخل کرنے اور متخیلہ کا عمل جاری کرنے والی حرارت غریزی موجود نہ ہو۔ اس بات کا زیادہ انحصار اس بات پر بھی ہے کہ ہم اپنی ذات کو کس سطح تک کسی شاعر کی تخلیق کردہ تمثالوں کے ساتھ مربوط کر سکتے ہیں اور اس ربط و ترتیب سے ہم آہنگی کا رشتہ کس حد تک قائم ہو سکتا ہے۔ اگر ہم آہنگی کا یہ رشتہ قائم ہو جائے تو تمثالوں کے اندر چھپے ہوئے جذبات و محسوسات کی ایک مخفی دنیا ہمارے سامنے اپنا سینہ کھول دیتی ہے اور ہماری ذات ان تجربات سے سرشار ہوتی جاتی ہے۔

میر حسن کی تمثالیں اپنے دور کی تہذیب و معاشرت کے ساتھ ربط معنی اور ہم آہنگی کا رشتہ کس سطح پر استوار کرتی ہیں، اس کا اندازہ ان کی تمثال سازی کو دیکھ کر ہی کیا جا سکتا ہے۔ حقیقت یہ ہے کہ حسن ان تمثالوں کے حوالے سے اپنے عہد کو دریافت کرتا ہوا معلوم ہوتا ہے۔ شہزادے کی پیدائش، خانہ باغ، شہزادے کی سواری، بے نظیر و بدر منیر کی ملاقات اور دیگر موضوعات کے حوالے سے وہ بار بار اپنے عہد میں سفر کرتا ہے۔ وہ قدم قدم پر اس تہذیب و معاشرت کے مظاہر کی بے پایاں محبت میں مسحور نظر آتا ہے۔ یہ اسی محبت کا نتیجہ ہے کہ اس کے بنائے ہوئے مناظر اور تمثالوں میں ابھی تک اس کے عہد کی تابناکی بھی ہے اور حرکت و حرارت بھی۔ اس کے تخلیق کردہ نگارخانہ میں حسن اور قاری کے درمیان حساسیت اور معنویت کی ایک ایسی سطح قائم ہوتی ہے جہاں حسن کا قاری مثنوی سے باہر کھڑا نظر نہیں آتا۔ وہ بہت آسانی سے حسن کی تخلیق کردہ دنیا میں داخل ہو سکتا ہے۔ چل پھر سکتا ہے اور کرداروں سے ہم کلام بھی ہو سکتا ہے۔

حسن کے عہد کا کوئی بھی شاعر اس کی طرح اپنے دور سے اتنا مربوط اور ہم آہنگ نہیں ہے اور نہ ہی کوئی دوسرا شاعر اپنے عہد کی معنویت کا اس تخلیقی سطح پر انکشاف کر سکا ہے۔ حسن قاری کے سامنے جب مناظر، واقعات اور تقریبات کی تمثالیں بناتا ہے تو چھوٹی سے چھوٹی شے بھی ہمارے سامنے روشن ہونے لگتی ہے۔ ہم یہاں لکھنو کی ''عیش بائی'' کے سراپا کا ایک منظر پیش کرتے ہیں۔ اس منظر میں ''عیش بائی'' کے حسن، زیورات اور ملبوسات کی چھوٹی چھوٹی تمثالوں سے اس کی ایک بڑی اور مکمل تمثال بنتی ہے۔ اس تمثال میں ایک تیکھی حساسیت موجود ہے۔ اس تمثال کی حسی کیفیات، مہیجات، جذبات اور نشاط و انبساط کے تجربوں سے بالآخر لکھنو کی علامتی طوائف ''عیش بائی'' کی شکل میں برآمد ہوتی ہے:

وہ خلقت کی گرمی وہ ڈومن پنا — نشے میں بھبھوکا سا چہرہ بنا
لٹیں منہ پہ چھوٹی ہوئیں سر بہ سر — کہ بدلی ہو جوں مہ کے ایدھر ادھر

وہ بن پونچھے ہونٹوں کی مسی غضب
کہ منہ پر تھی گویا قیامت کی چھب

فقط کان میں ایک بالا پڑا
کہے تو کہ تھا مہ کے ہالا پڑا

وہ پشواز اگری، وہ نرگس کا ہار
وہ کم خواب کی بند، رومی اِزار

بندھا سر پہ جوڑا، پڑی زرد شال
کمر کی لچک اور مٹک کی وہ چال

وہ شبنم کی انگیا بنی تنگ و چست
کناروں پہ مینا بنت کا درست

وہ اٹھی ہوئی چین پشواز کی
وہ مسکی ہوئی چولی انداز کی

وہ مہندی کا عالم، وہ توڑے چھڑے
وہ پاؤں میں سونے کے دو دو کڑے

چلی واں سے دامن اٹھاتی ہوئی
کڑے کو کڑے سے بجاتی ہوئی

اور اب یہ شہزادے کی پیدائش کا منظر ہے۔ بادشاہ کے حکم سے خوشی کے ساز بجائے جاتے ہیں۔ یہاں ایک مرکب قسم کی سمعی تمثال بنتی ہے جس میں بہت سے سازوں کی آوازیں اپنی اپنی جگہ بلند ہوتی ہیں۔ ہر ساز کا اپنا منفرد آہنگ سنائی دیتا ہے یہ منفرد آہنگ مختصر لمحات کے لیے بلند ہوتا ہے اس کے بعد فوراً ہی ایک دوسرے ساز کا آہنگ بیدار ہو کر ہماری توجہ کا مرکز بنتا ہے۔ پہلا آہنگ تیزی سے دوسرے آہنگ میں مل جاتا ہے۔ اسی طرح سے مختلف قسم کے کئی آہنگ دوسرے سازوں سے نکلتے ہیں' ایک دوسرے میں جذب بھی ہوتے ہیں اور اپنی وحدت کا اعلان بھی کرتے ہیں۔ دل چسپ بات یہ ہے کہ ان آوازوں کو ہم انفرادی طور پر بھی سنتے ہیں اور بہت سی آوازوں کے ملاپ سے پیدا ہونے والی نغمگی میں ایک وحدت بھی محسوس کر سکتے ہیں۔ میر حسؔن نے اس مرکب تمثال میں سازینہ (Orchestration) کی ایک کیفیت پیدا کر دی ہے۔ شہنائی، نوبت، ترھئی، قرنا اور جھانج کی آوازوں کے باہم آمیختہ ہونے سے فضا مسرت و شادمانی کے اثرات سے جھومنے لگتی ہے۔ آوازوں کی اس تمثال میں ہمیں وہ سازندے بھی دکھائی دیتے ہیں جو اپنے ہاتھوں اور سانسوں کی پوری توانائی مختلف سازوں میں منتقل کر رہے ہیں اور ان ہی کی کوشش اور فن کاری سے ہم کیف و طرب کی اس دنیا کا وہ منظر دیکھتے ہیں جہاں شہزادے کی پیدائش کا اعلان ہوتا ہے:

یہ مژدہ جو پہنچا تو نقارچی
لگا ہر جگہ بادلہ اور زری

بنا ٹھاٹھ نقار خانے کا سب
مہیا کر اسباب عیش و طرب

غلاف ان پہ باناتِ پر زر کے ٹانک
شتابی سے نقاروں کو سینک سانک

دیا چوب کو پہلے بم سے ملا
لگی پھیلنے ہر طرف کو صدا

کہا زیر نے بم سے بہرِ شگوں
کہ دوں دوں خوشی کی خبر کیوں نہ دوں

بجے شادیانے جو واں اس گھڑی
ہوئی گرد و پیش آ کے خلقت کھڑی

بہم مل کے بیٹھے جو شہنا نواز
بنا منہ سے پھرکی، لگا اس پہ ساز

سروں پہ وہ سر پیچ معمول کے — خوشی سے ہوئے گال گل پھول کے
نکوروں میں نوبت کی شہنا کی دھن — تکھڑ سننے والوں کو کرتی تھی سن
ترھئی اور قرنائے شادی کے دم — لگے بھرنے زیل اور کھرج میں بہم
سنی جھانج نے جو خوشی کی نوا — تھرکنے لگا تالیوں کو بجا

شہزادے کی پیدائش کے سلسلے میں ہی ہمارے سامنے مرکب قسم کی سمعی تمثال کا ایک اور منظر بھی ہے۔ اس تمثال میں قانون، بین، رباب، مردنگ، چنگ، سارنگی، طنبورے اور دیگر سازوں کی متنوع آوازوں کا ایک خارجی آہنگ وجود میں آتا ہے لیکن حسنؔ نے ان بلند آہنگ آوازوں کے ساتھ ساتھ اس منظر میں ایک داخلی یا باطنی آہنگ بھی دریافت کیا ہے۔ یہ باطنی آہنگ منظر کی بساط پر پھیلا ہوا ہے۔ میر حسنؔ نے اس باطنی اور خارجی آہنگ کی باہمی آمیزش سے ایک تیسرے آہنگ کو تخلیق کیا ہے جسے ان آہنگوں کی مجموعی وحدت سے تعبیر کر سکتے ہیں۔ ہم آہنگی کی اس لطیف وحدت سے مثنوی کا یہ منظر متکلم اور بامعنی ہو جاتا ہے۔ ہمارے اندر کی دنیا میں ارتعاشات کی کیفیات پیدا کرتا ہے اور ہمارے جذبے رنگوں کی شکل بنانے لگتے ہیں۔ موسیقی کے ساتھ حسن کی گہری رغبت اور مہارت نے سمعی تمثالوں اور ان کے آہنگ کو ہمارے جذبات و احساسات کی باطنی کیفیتوں کے بہاؤ کے بہت قریب کر دیا ہے۔

میر حسنؔ کو حسن و شباب اور عیش و نشاط کی تمثالیں بنانے میں کمال حاصل ہے۔ ایسے موقعوں پر ان کی پرنشاط جمالیاتی حس تیزی سے بیدار ہوتی ہے۔ میر حسنؔ کے جمالیاتی تجربہ کی اساس اس طرزِ احساس پر ہے جس میں ایک طرف ہندوستان کی مغلیہ تہذیب و تمدن ہے تو دوسری طرف عجمی جمالیات کا عکس ہے اور تیسری طرف مقامی ہندی روایت ہے۔ میر حسنؔ کا جمالیاتی تجربہ ان تینوں عناصر کی باہمی آمیزش کے عمل سے ترتیب پاتا ہے۔ میر حسنؔ کا زمانہ ان عناصر کی آمیزش سے تشکیل پانے والے نقش کا دورِ آخر تھا:

وہ مکھڑے کا عالم وہ کنگھی کا رنگ — شبِ ماہ ہو دیکھ کر جس کو دنگ
ستم تس پہ سرے کی تحریر سی — کھنچی ہاتھ کافر کے شمشیر سی
وہ پشواز اک ڈانک کی جگمگی — ستاروں کی تھی آنکھ جس پر لگی
اور اک اوڑھنی جالی مقیش کی — پڑی چاندنی سی مہِ عیش کی
جو دیکھے وہ انگیا جواہر نگار — فرشتہ ملے ہاتھ بے اختیار
وہ باریک کرتی مثالِ ہوا — عیاں مو بہ مو جس سے تن کی صفا
ڈھلک سرخ نیفے کی ابھری ہوئی — گلابی سی اک گرہ تہ دی ہوئی
مغرق زری کا وہ شلوار بند — ثریا سے تابندگی میں دوچند

تہذیب کے اوراق پر گزرتے ہوئے یہ جلوس حسن کی تمثالوں میں مقید ہو گئے ہیں۔
زماں و مکاں کی وہ سرحدیں جن کا حسن شاہد تھا اور جن سے گزر کر اس نے مثنوی تخلیق کی تھی، اب دو سو برس ماضی میں بہت پیچھے رہ گئی ہیں۔ میر حسن کی تہذیب اور عصری حساسیت کا دور طویل عرصہ پہلے ختم ہو چکا ہے مگر تہذیب کا یہ تماشا حسن کی تمثالوں میں آج بھی زندہ ہے۔ ان تمثالوں میں ہم آج بھی اس کی پیدا کردہ عصری حساسیت کو محسوس کر سکتے ہیں اور تہذیب کے ان رواں دواں جلوسوں کو دیکھ سکتے ہیں جہاں جذبوں کی شوریدہ سری ہنگامہ آرا ہے۔ ہم حسن کے ساتھ رقص و سرود کی محفلوں میں، محلات کی بھول بھلیوں اور بازاروں کی بھیڑ بھاڑ میں چلتے ہیں۔ لوگوں کو پیچھے ہٹاتے ہوئے کہیں کہیں گم بھی ہو جاتے ہیں اور پھر ہم اچانک اپنے آپ کو کسی "خانہ باغ" یا "عیش بائی" کے ناچ میں دیکھتے ہیں جہاں وہ کڑے سے کڑے کو بجاتی مستی میں ڈولتی چلی آ رہی ہے۔
ایک اچھا تمثال گر وہ ہے کہ جو چیزوں کے اندر اور باہر کی حسیات کو دریافت کرتا ہے اور پھر حواس میں منتقل ہونے والی ان چیزوں اور ان کی حسیات سے ایک تخلیقی رشتہ استوار کرتا ہے۔ یہ رشتہ جس قدر مکمل، مربوط اور بامعنی ہوگا، اسی قدر تمثال بھی روشن، واضح اور موثر ہوگی۔ دیکھنے والی بات یہ ہے کہ شاعر کی داخلی ذات کس حد تک جذب و انجذاب کی قدرت رکھتی ہے اور یہ قدرت کس حد تک تمثالوں کی سالمیت، حسیت اور نقوش کو محفوظ رکھ سکتی ہے اور کس سطح تک تمثالوں کی حرارت، توانائی اور جذبوں کو پیش کر سکتی ہے۔
آیئے اب ہم سحر البیان کے کرداروں کا ایک جائزہ لیتے ہیں۔ "سحر البیان" کے کرداروں میں انسانی نفسیات کے قریب اگر کوئی کردار ہے تو وہ "نجم النساء" کا ہے۔ وہ بہ یک وقت مرد اور عورت کی نفسیات سے گہرے طور پر واقف ہے۔ اس کے رویوں سے پتہ چلتا ہے کہ وہ بہت جہاں دیدہ اور منجھی ہوئی خاتون ہے۔ شائد اسی لیے وہ غیر مردوں سے برتاؤ کے فن کو خوب سمجھتی ہے۔ اس کی ذات میں اس دور کی عورت کی روایتی شرم و حیا کا احساس بھی نہیں ہے۔ "بے نظیر" اور "بدر منیر" کی ملاقات کو پر نشاط بنانے میں اسی کی نسوانی بے باکی کا ہاتھ ہے۔ "بدر منیر" کی ظاہری شرم کو دور کرنے اور اسے شہزادے کی ہم صحبت بنانے کے لیے اسی کی ترکیب کارگر ہوتی ہے۔ اسے اپنی ذات پر مکمل اعتماد حاصل ہے۔ وہ اپنی مرضی اور حکمت عملی کے عین مطابق واقعات کو جس طرح بھی چاہے آسانی سے چلا سکتی ہے۔ وہ جس سمت بھی چاہے واقعات کا رخ موڑ سکتی ہے۔ جب وہ جوگن بن کر نکلتی ہے تو اس کی پر اعتماد اور ناقابل شکست شخصیت پہلی بار سامنے آتی ہے مگر موتیوں کا بھبھوت ملے اور جوگنوں کا لباس پہنے ہوئے اس کے کردار میں ایک مصنوعی پن صاف طور پر نظر آنے لگتا ہے لیکن قصہ کی ضروریات کے تحت میر حسن اس نہایت خوب صورت جوگن کو بین بجاتے اور ماحول کو مسحور کرتے ہوئے دکھاتے ہیں۔ فیروز شاہ سے ملاقات کے بعد پرستان میں رہتے ہوئے وہ نہایت دلیری اور پختگی سے اپنے مقصد سے محبت کا مظاہرہ کرتی ہے۔
جنوں کے شہزادے "فیروزہ شاہ" کو وہ اپنے حسن سے مسلسل مسحور کیے رکھتی ہے۔ کبھی وہ ناز و ادا سے پیش آتی ہے اور کبھی محبوبانہ بے نیازی کا مظاہرہ کر کے اسے گھائل کرتی ہے۔ نفسیاتی طور پر وہ "فیروز شاہ" کو ہر ممکن طریقے سے اپنے حسن کے دائرہ میں آہستہ آہستہ مکمل طور پر تسخیر کر لیتی ہے۔ بالآخر فیروز شاہ اسے اپنانے کا

اظہار کرتا ہے۔ اس موقع کا "نجم النساء" دیر سے انتظار کر رہی تھی۔ چناں چہ وہ شہزادہ "بے نظیر" کی رہائی کا مطالبہ کر دیتی ہے جس میں آخرکار کامیاب ہوتی ہے۔ اس کے کردار کی پختگی اس بات سے عیاں ہے کہ "فیروز شاہ" کے انتہائی قریب ہوتے ہوئے بھی وہ جنسی عمل سے گریز کرتی ہے۔ اس کے مقابلے میں شہزادی "بدر منیر" کو جب پہلی بار شہزادے سے تنہائی میں ملنے کا موقع حاصل ہوتا ہے تو وہ شراب کے نشہ میں دھت ہو کر شہزادے کے ساتھ وصل و نشاط کی لذتوں سے شادکام ہوتی ہے۔ شائد "نجم النساء" بھی ایسا ہی کرتی مگر وہ مقصد کی لگن کے باعث جانتی ہے کہ شہزادے کی رہائی کے بعد وہ جنس کی مسرتوں سے لطف اندوز ہو سکتی ہے۔ "نجم النساء" موقع محل کے مطابق ہر قسم کی صورت حال سے نبٹنے کا فن بہت اچھی طرح جانتی ہے۔ مثنوی میں اسے بحران کی عورت (woman of Crisis) کہہ سکتے ہیں۔ نجم النساء دراصل داستانی (Legendary) عورت ہے۔ یہ وہی عورت ہے کہ جس کے بارے میں کہا جاتا ہے کہ عورت عقل کا سرچشمہ ہے۔ وہ سب ڈھنگ جانتی ہے کہ لوگوں اور چیزوں سے کس طرح نبٹا جا سکتا ہے۔"[۱۴] یہ عورت کبھی "پاربتی" کی شکل میں ملتی ہے اور کبھی "شہرزاد" کی صورت میں اور کبھی "ہیر" کے روپ میں ظاہر ہوتی ہے۔

"پاربتی" کی شکل میں وہ "مہادیو شو" کو اپنی طرف مائل کرنے کے لیے ہمہ وقت حسن و عشق اور ناز و ادا سے کام لیتی ہے اور وصل کی راحتوں میں سرشار رہتی ہے۔ "شیو" کے مقابلہ میں وہ زیادہ فاعلیت کا مظاہرہ کرتی ہے۔ چناں چہ وصل کی طرف پہلا قدم وہی بڑھاتی ہے اور "شیو" اس کے بعد سرگرم ہوتا ہے۔ "شہرزاد" کی صورت میں یہ اساطیری عورت ایک طویل مدت تک اپنے عقل کے سرچشمے کا سہارا لے کر ہر شب سر پر لٹکتی ہوئی تلوار سے بچ جاتی ہے۔ وہ ہنگامی حالتوں سے نبٹنے اور حالات کو اپنے موافق بنانے کے گُر سے مکمل طور پر آگاہی رکھتی ہے۔ جب یہ اساطیری عورت "ہیر" کے روپ میں ظاہر ہوتی ہے تو ہم یہ دیکھتے ہیں کہ یہ "ہیر" ہی ہے جو وصل کا رستہ ہموار کرنے میں پہل کرتی ہے۔ "رانجھا" اس کی ہر بات مانتا ہے اور جب "ہیر" بیاہ کر چلی جاتی ہے تو رانجھا خفیہ طور پر اسے ڈولی میں ملتا ہے۔ یہ جانتے ہوئے بھی کہ کن حالات نے ہیر کو شادی کے لیے مجبور کیا، وہ ایک بچے کی طرح رو رو کر فریاد کرتا ہے۔ وہ ایک ایسا کم سن عاشق ہے جسے ہر قدم پر ہدایت اور رہنمائی کی ضرورت ہے۔[۱۵] "سحر البیان" کی "نجم النساء" ہمیں بہ یک وقت پاربتی، شہرزاد اور ہیر کی شکل میں نظر آتی ہے' وہ اردو مثنویوں کا ایک لازوال کردار بن جاتی ہے اور اس کے حوالہ سے ہم اساطیری عورت کے حقیقی رنگ روپ سے واقف ہوتے ہیں۔

میرحسن کے کرداروں پر آصف الدولہ کے زمانے کی جنسی ثقافت (Erotic Culture) کا گہرا اثر موجود ہے مگر وہ اپنے دہلوی پس منظر کے باعث اس ثقافت کی مبتذل سطح کی طرف راغب نہیں ہوتے۔ البتہ جنسی ارتفاع کی شکلوں میں وہ رغبت رکھتے ہیں۔ "بدر منیر" "ماہ رخ پری" اور "نجم النساء" کے کرداروں میں کہیں کہیں وہ اس پہلو کو ابھارتے ہیں۔ بدر منیر کے سراپا میں پہلی بار ان کا یہ پہلو نظر آتا ہے۔ اس سراپا میں جنسی حساسیت کی تمثالیں واضح طور پر ارتفاع کی کیفیت پیدا کرتی ہیں:

کروں اس کی پشواز کا کیا بیاں فقط ایک پشواز آب رواں

اور اک اوڑھنی جوں ہوا یا حباب ۔۔۔ جسے دیکھ شبنم کو آوے حجاب
صباحت صفا اس میں جھلکی ہوئی ۔۔۔ پڑی سر سے کاندھے پہ ڈھلکی ہوئی
گریباں میں اک تکمہ الماس کا ۔۔۔ ستاروں سا مہتاب کے پاس کا
وہ کرتی وہ انگیا جواہر نگار ۔۔۔ نیا باغ اور ابتدا کی بہار
وہ چھب تختی اور اس کی کرتی کا چاک ۔۔۔ تڑاقے کی انگیا کسی ٹھیک ٹھاک
جھلک پائجامے کی دامن سے یوں ۔۔۔ نظر آئے فانوس میں شمع جوں

'بدر منیر' لکھنو کی علامتی شہزادی ہے۔ عیش و نعم، محلاتی امن و سکون اور شان و شکوہ میں پلی اور ملبوسات وزیورات اور سنگھار سے بجی سجائی۔ میر حسنؔ کی فن کاری نے اسے حسن کا مثالی نمونہ بنادیا ہے۔ ایک نوجوان لڑکی کی حیثیت سے وہ فطری شرم وحیا سے بوجھل ہے۔ حسن و عشق اور ناز وادا کے داؤ پیچ سے ناواقف ہے۔ مردوں کو گھائل کرنے کا فن نہیں جانتی ہے۔ نجم النساء کے مقابلے میں اناڑی اور بزدل ہے۔ کسی غیر معمولی صورت حال کا مقابلہ کرنے کی سکت نہیں رکھتی۔ اس کی ذات میں غیر مرد کے سامنے تنہائی میں پیش ہونے کا فطری خوف موجود ہے اور وہ ہیجان کی کیفیات محسوس کرتی ہے۔ اپنے ماحول کی گھٹن کے سبب وہ خود کوئی قدم نہیں اٹھا سکتی۔ ترغیب اور حوصلہ کے کلمات کے بغیر آگے نہیں بڑھ سکتی۔ چناں چہ یہ ہی وجہ ہے کہ وہ "بے نظیر" کی صحبت میں فوراً حواس کھو بیٹھتی ہے۔ یہ ہی صورت شہزادے کی بھی ہے۔ دونوں حجاب کے ایک خلا میں معلق نظر آتے ہیں۔ یہاں پر "نجم النساء" کی عقل ہی ان کو اس خلا سے نجات دلواتی ہے۔ اس کی ہدایات کے سبب "بدر منیر" متحرک ہوتی ہے مگر شہزادہ بدستور انفعالی حالت میں رہتا ہے۔ "نجم النساء"، "بدر منیر" اور "بے نظیر" کو انفعالی کیفیات کے بنجر پن سے نکالنے کے لیے شراب لے آتی ہے اور "بدر منیر" کو آمادہ کرتی ہے کہ وہ بے نظیر کے منہ سے پیالہ لگا دے۔ وہ ایسا ہی کرتی ہے۔ اس کے بعد شہزادے کی انفعالیت بھی ختم ہوتی ہے اور وہ بدر منیر کو اپنے ہاتھ سے شراب پیش کرتا ہے۔ دونوں چند بار بادہ نوشی کرتے ہیں اور یوں ان کے درمیان حجابات کے مسلط شدہ پردے چاک ہو جاتے ہیں اور وہ جنس کے پراسرار بھید دریافت کرنے کی منزل سے گزرتے ہیں۔ شراب اور جنس کے ارتفاع سے ان کے درمیان عشق کا نشہ مزید تیز ہو جاتا ہے۔ اس کے بعد مثنوی میں وہ دونوں روایتی عشاق کی شکل میں نظر آتے ہیں۔ ہجر و فراق کی روایتی منزلوں، داستانی اذیتوں اور امتحان کے مراحل طے کرتے ہیں اور بالآخر ہمیشہ کے لیے مل جاتے ہیں۔

'بے نظیر' کے کردار میں میر حسنؔ نے شہزادوں کی تمام عینی صفات کو جمع کر دیا ہے لیکن یہ سب کچھ محض نمائشی ہے۔ بقول ڈاکٹر فرمانؔ فتح پوری "بے نظیر اگر کسی مغل بادشاہ کا بیٹا ہوتا تو علوم و فنون اور موسیقی و مصوری کے ساتھ ساتھ عسکری فنون سے بھی آشنا ہوتا۔ طاؤس و رباب کے ساتھ تلوار و سناں سے بھی کھیلنا جانتا، بزم کے ساتھ رزم کا بھی امیر ہوتا اور کسی محبوب سے محبت کرتا تو محبوب کے حاصل کرنے میں تن من دھن کی بازی لگا دیتا مگر وہ دلی اور لکھنو کے دورِ زوال کی پیداوار ہے اور اس مجہول ماحول کا اثر اس پر صاف طور پر نمایاں

ہے۔[۱۶] یہ ہی وجہ ہے کہ زندگی میں "بے نظیر" کا کردار میر حسن کی عطا کردہ تمام صفاتِ عالیہ کی مکمل طور پر نفی کرتا ہے۔ زندگی میں پہلی بار جب اسے کنویں کی قید میں رہنا پڑتا ہے تو وہ بچوں کی طرح فریاد کرتا ہے۔ اس میں شہزادوں جیسا کوئی جوہر نہیں ملتا ہے۔ فعالیت، مہم جوئی، جہد آزمائی اور شہزادوں کی سی مثالی بلند حوصلگی کی جگہ اودھ کا یہ شہزادہ تنہائی میں اپنے آپ پہ دم کر لینے پر ہی قناعت کر لیتا ہے۔ یہ آصف الدولہ کے زمانہ سے پیدا ہونے والی اس عسکری مجہولیت کا اثر ہے کہ جس کے نتیجہ میں فرد دوسروں پر انحصار کی حکمت عملی اختیار کرتا ہے اور اپنی داخلی فعالیت کے جوہر سے عاری ہو جاتا ہے۔ "بے نظیر" پریوں کے اساطیری حسن کی طرف مائل نہیں ہوتا۔ وہ پری سے زیادہ اپنی جنس کے حسن کا شیدا ہے۔ پری کے ہاں اس کو راگ، رقص، شراب، سامانِ تعیش اور خود پری کے اساطیری وصل کی لذات حاصل ہیں مگر وہ پھر بھی پرستانی دنیا کی یکسانیت سے انسانی دنیا کی بوقلمونی کی طرف سفر کرنا چاہتا ہے۔ اسے انسانی تہذیب کی کشش کھینچتی ہے اور وہ شدید طور پر ناسٹلجیک (Nostalgic) ہوتا جاتا ہے۔ پری اس ناسٹلجیا (Nostalgia) کا علاج کل کے گھوڑے کی شکل میں دریافت کرتی ہے اور یہ گھوڑا "بے نظیر" کے لیے انسانی دنیا سے رابطہ کی ایک علامت بن جاتا ہے اور پھر یہ ہی گھوڑا اسے "بدر منیر" کے باغ میں لے جاتا ہے جہاں اس کے مثالی عشق کی ابتدا ہوتی ہے اور یہ عشق اسے اندھے کنوئیں کی لامتناہی ظلمتوں میں پہنچا دیتا ہے۔ اس طرح کل کا یہ گھوڑا اس کے لیے بہ یک وقت خیر و شر کی علامت بن جاتا ہے۔ اندھا کنواں باطن کی دنیا میں اترنے 'امتحان کی منزلوں سے گزرنے اور مکتی حاصل کرنے کی علامت ہے۔ ان منزلوں کے طے کرنے سے "بے نظیر" کا عشق مزید پختہ ہوتا ہے۔

کلاسیکی داستانوں کے کردار اخلاقی اور معاشرتی ضوابط سے ماورا نظر آتے ہیں۔ داستان نویس ان کرداروں کو معاشرتی پابندیوں سے آزادی دلواتے ہیں۔ عشق و محبت، بوس و کنار، بدن سے لپٹنا، جنسی عمل میں مسرت حاصل کرنا اور بادہ نوشی کے سرور سے اس مسرت کو بڑھانا ایسے افعال ہیں کہ جو داستانوں کے متخیّلہ میں بالعموم جاری رہتے ہیں۔ جس طرح غزل کی شاعری میں شاعر ناتمام خواہشوں، دبے ہوئے جذبات اور تمنائے وصل کی تکمیل اپنے متخیّلہ میں کرتا ہے۔ یہ ہی صورت داستان نویس کو بھی پیش آتی ہے۔ دونوں معاشرتی اور تہذیبی قدروں کے سامنے بے بس تھے۔ اس بے بسی، ناتمامی اور نایافت کے کرب سے ان کا متخیّلہ ہی ان کو نجات دلواتا اور پرسکون کر سکتا ہے۔ یہ ان کا متخیّلہ ہی تھا جو ان کو ہمہ وقت آزادی اور بغاوت پر ابھارتا تھا اور اس آزادی کی لذتوں سے ان کو شاد کام کرتا تھا۔

داستان نویس جنس کو اخلاقی گناہ کے تصور سے آزاد سمجھتے ہیں۔ اس مسئلے کا جائزہ لینے کے لیے جب ہم "سحر البیان" کے کرداروں کو دیکھتے ہیں تو معلوم ہوتا ہے کہ "نجم النساء" "بدر منیر" اور "ماہ رخ" لکھنو کے اس جنسی کلچر کے کردار ہیں جس میں جنس گناہ کے تصور سے وابستہ نہ تھی بلکہ انسانی جسم کی تہذیب کے مترادف سمجھی جاتی تھی۔ فیض آباد کے گلی کوچے شجاع الدولہ کے دور ہی میں اربابِ نشاط سے بھر گئے تھے۔ بعد ازاں یہ ہی سلسلہ لکھنو میں بھی جاری ہوا تھا۔ اربابِ نشاط کی لاتعداد خواتین شاہی محلات کی زینت بن گئی تھیں، لہٰذا ان کے اثرات محل سراؤں میں بھی پہنچ گئے تھے۔ "نجم النساء" "بدر منیر" اور "ماہ رخ" کے کردار بھی اس جنسی کلچر سے محفوظ نہ

تھے۔ وہ بھی اپنے اپنے جسموں کی تہذیب کرنے میں قباحت نہ سمجھتی تھیں۔ کیا ایسا تو نہیں تھا کہ معاشرے میں عورت کے اندر بھی یہ خواہش اور آزادی پیدا ہو رہی تھی کہ اگر مرد کو جسمانی لذات کا حق حاصل ہے تو پھر عورت کی اس تہذیب میں عورت کو بھی یہ حق ملنا چاہیے۔ ''سحر البیان'' کے تینوں نسوانی کرداروں میں اس نوعیت کا کوئی کرائسس (Crisis) موجود ہے۔

یہاں یہ سوال بھی پیدا ہو سکتا ہے کہ جنسی لذات کے حصول کا یہ فطری حق کہیں میر حسنؔ کا عطا کردہ تو نہیں ہے؟ خواتین کے شاد کام ہونے پر حسنؔ کی طرف سے کسی رد عمل کا اظہار نہیں ہوتا ہے بلکہ یوں لگتا ہے کہ فطری خواہشات کی تکمیل پر جہاں مثنوی کے کردار مسرور ہوئے ہیں، وہاں حسنؔ بھی سرور لیتے ہیں۔

''سحر البیان'' کے کرداروں کی جنسی روش کو نقادوں نے بالعموم بے راہروی اور کھل کھیلنے کے انداز سے تعبیر کیا ہے۔[۱۷] ''سحر البیان'' کے مذکورہ بالا کرداروں کے اندر جھانکیں تو ان کے اندر جنسی آرزو مندی کی آوازیں سنائی دیتی ہیں مگر معاشرے کی اخلاقیات کے باعث یہ کردار خائف رہتے ہیں مگر جوں ہی ان کو کوئی موقع ملتا ہے وہ مروجہ اخلاقیات کو لپیٹ کر جنسی آرزو مندی کا سفر شروع کر دیتے ہیں۔ یوں لگتا ہے کہ ان کے ہاں جنس، جنسی ہیجانات، جنسی اظہار اور جنسی عمل کی ساری منزلیں داستانی معمولات کے مطابق طے ہوتی چلی جاتی ہیں۔ چناں چہ صاف طور پر معلوم ہوتا ہے کہ اس داستانی روایت کا بھی حسنؔ پر براہ راست گہرا اثر تھا۔ ''بدر منیر'' اور ''بے نظیر'' کی ملاقات اور مباشرت میں داستانوں کی یہی روایت کار فرما ملتی ہے۔ میر حسنؔ اور ان کا دور اس روایت کے اظہار میں نہ تو خوف زدہ تھا اور نہ ہی کوئی معذرت پیش کرتا تھا۔ جنس اور جنسی معاملات کی پیش کش کو فن اور تکنیک کا ایک ضروری جزو سمجھا جاتا تھا۔ ان کے نزدیک یہ بے راہ روی نہ تھی اور نہ ہی اسے ''کھل کھیلنے'' کا اسلوب سمجھا گیا تھا۔

لکھنو کے مقابلہ میں سیاسی زوال کے سبب دلی میں ذات، انسان اور شہر کے آشوب لکھے جا رہے تھے۔ معاشرے کی تخلیقی توجہ کا مرکز وہ تباہی بن گئی تھی جس سے فرد کو اپنے مٹ جانے کا خوف لاحق تھا۔ ایسے ماحول میں وہ سکون و اطمینان، تہذیبی ٹھہراؤ اور استحکام موجود نہ تھا جو کسی طویل داستان یا مثنوی کے لیے نہایت ضروری ہے۔ دلی میں ٹکڑے ٹکڑے ہونے والی انسانی شخصیت نوحہ گری کر سکتی تھی۔ ''شہر آشوب'' لکھ سکتی تھی مگر داستان سنانے کے لیے اس کے پاس نہ دماغ تھا نہ سکون اور نہ ہی سازگار حالات تھے۔ اس نوعیت کے تخلیقی کام کے لیے بہتر جگہ لکھنو ہی تھی جہاں معاشی اور تہذیبی استحکام، داخلی سطح پر ملک میں امن و سکون، عیش و نشاط اور بزم آرائی کی روایات کا تسلسل اس کام کے لیے بہترین محرک کا درجہ رکھتا تھا۔

یہ میر حسنؔ ہی تھا کہ جس نے ''سحر البیان'' کی شکل میں منظوم داستان کے فن کو پہلی بار وقار بخشا اور ایک بڑی روایت کا آغاز کیا۔ اس نے منظوم داستان کے اجزائے ترکیبی کو تشکیل دے کر شمالی ہند میں پہلی بار ایک وسیع تناظر میں مثنوی لکھی۔ اس قسم کے تخلیقی کام کے لیے بہتر جگہ بھی لکھنو ہی تھی۔ دلی کا زوال یافتہ ماحول معاشی و تہذیبی بدحالی کا شکار تھا' مگر لکھنو کا معاشی اور تہذیبی استحکام اور داخلی سطح پر ملک میں عیش و نشاط کی روایت کا تسلسل اس کام کے لیے بہترین فضا کا درجہ رکھتا تھا۔

میر حسن کے عقب میں "سحر البیان" کے پائے اور معیار کا کوئی فن پارہ نہیں تھا۔ میر، مصحفی، محبت اور دیگر شعرا کی لکھی ہوئی مثنویاں محض منظوم داستانوں کا درجہ رکھتی تھیں۔ ان کی داخلی تشکیل اور بنت میں تہذیب و تمدن، معاشرت اور ثقافت کی تصویر کاری کے وہ شاہ کار موجود نہ تھے جو "سحر البیان" کی صورت میں تخلیق ہوئے۔ یہ میر حسن ہی تھا جس نے شمالی ہند میں پہلی بار مثنوی کی صنف کو مجتمع کر کے ایک معیاری مثنوی تصنیف کی۔ "سحر البیان" کے مصنف کی تخلیقی ذہانت اور تہذیب و معاشرت سے محبت کے جذبے نے لکھنو کے دور عروج کے لازوال ثقافتی مرقع محفوظ کر دیے ہیں۔ میر حسن کے ہاں نہ صرف کہانی، پلاٹ، کردار نگاری اور جذبات نگاری پر توجہ ہے بلکہ اس کے ہاں داستان کی شکل میں ایک پورا عہد جاگتا ہوا محسوس ہوتا ہے اور یہ کسی عہد ساز شاعر ہی کا کام ہو سکتا ہے۔

غلام ہمدانی مصحفی

(۱۷۴۸ء-۱۸۲۴ء)

غلام ہمدانی مصحفی (۱۷۴۸ء/۱۱۶۱ھ) میں احمد شاہ بادشاہ کے پہلے سن جلوس میں امروہہ کے نواحی موضع اکبر پور میں پیدا ہوا۔ اس کا معصوم بچپن اکبر پور کی گلیوں میں کھیلتے کودتے گزرا۔ غلام ہمدانی کے بچپن اور لڑکپن کو یہ خبر ہی نہ ہو سکی ہو گی کہ شاہجہاں اور اورنگ زیب کے تخت پر بیٹھا ہوا احمد شاہ بادشاہ محض نام کا بادشاہ تھا۔ سلطنت کے امور جاوید خاں خواجہ سرا اور ادھم بائی کے سپرد تھے۔ غلام ہمدانی کے بچپن کو یہ معلوم ہی نہ ہوا ہو گا کہ احمد شاہ بادشاہ کو اس کے باغ میں مکحول کر دیا گیا ہے۔ (۱۷۵۴ء/۱۱۶۷ھ) اور پھر یہ خبر بھی اکبر پور کے لڑکے غلام ہمدانی کو نہ پہنچ سکی ہو گی کہ دلی کا بادشاہ عالمگیر ثانی کوٹلہ فیروز شاہ میں عماد الملک کی سازش سے قتل ہو گیا ہے اور اس کی لاش دن بھر ننگی زمین پر رسوائی کے عالم میں پڑی رہی ہے۔[۱۸] دلی سے دور رہتے ہوئے غلام ہمدانی، ابدالی کی سپاہ کے ہاتھوں لٹتے ہوئے گھروں، جلتے ہوئے مکانوں، قتل ہوتے ہوئے انسانوں اور عزت سے محروم ہو کر چیختی اور فریاد کرتی عورتوں کی آوازیں بھی نہ سن سکا۔ غلام ہمدانی وہ دردناک مناظر بھی نہ دیکھ سکا جب دلی کا پرانا شہر کسی گری ہوئی منقش دیوار کی طرح نظر آتا تھا۔ جہاں تک نظر جاتی تھی مقتولوں کے سر، ہاتھ، پاؤں اور سینے ہی نظر آتے تھے۔ گھر ایسے جل رہے تھے کہ آتش کدہ کی یاد تازہ ہوتی تھی۔[۱۹] اسے یہ بھی پتہ نہ تھا کہ دلی سے دور اودھ نام کی ایک ریاست میں معاشی خوش حالی، استحکام اور امن و امان کے سبب وہاں اہل فن اور اہل نشاط کا بڑا مرکز بن رہا ہے اور نہ ہی یہ معلوم تھا کہ جنوب سے ابھر کر شمال کی طرف بڑھتی ہوئی مرہٹہ طاقت دلی پر قبضہ کے خواب دیکھ رہی ہے۔ ہندوستان کے مشرقی اور مغربی ساحلوں سے غیر ملکی طاقتوں کے قدم مسلسل آگے بڑھ رہے ہیں۔ انگریز بنگال پر قابض ہو چکے ہیں اور پرتگیزی ہندوستانی سمندروں پر راج کر رہے ہیں۔ یہ ساری باتیں معلوم ہونے کے لیے ابھی ایک لمبا عرصہ باقی تھا جس کے لیے غلام ہمدانی کو ابھی انتظار کرنا تھا۔ ہمارے ممدوح کی جوانی کا آغاز امروہہ ہی کے علاقے میں ہوا۔ یہیں سازگار ادبی ماحول اور احباب کی رفاقت کی بدولت اس کے اندر فکر سخن کروٹیں لینے لگی اور

بالآخر سخن سازی کے شوق میں اس کے اندر کا چھپا ہوا مصحفی جاگ اٹھا۔ جوان ہونے پر اسے روزگار کی تلاش ہوئی۔ اس نے شاعری کو پیشہ بنانے کا عزم کیا اور سخن گری کی مہم پہ چل پڑا۔ قدر شناس امرا اور درباروں کے قصے سن کر وہ پہلے آنولہ جا پہنچا۔ (۷۲-۱۷۷۱ء / ۱۱۸۵ھ) اور یہاں سے ٹانڈہ کا سفر کیا۔ اس مقام پر نواب محمد یار خان امیر کے دربار سے منسلک ہوا۔ شعرا سے صحبتیں رہیں۔ قائم چاند پوری سے یہیں دوستانہ تعلقات قائم ہوئے مگر یہ محفل سخن معرکہ سکر تال میں ضابطہ خان کی شکست (ذی قعدہ ۱۱۸۵ھ / فروری ۱۷۷۲ء) کے بعد اجڑ گئی۔[۲۰] مہم جو مصحفی کی نوجوانی اسے کشاں کشاں لکھنو لے گئی جہاں شجاع الدولہ کی قدر دانی سے شعرائے دلی اودھ کا رخ کر رہے تھے۔ مصحفی بھی اسی امید پر وہاں جا پہنچا۔ یہ وہ زمانہ تھا کہ جب ہمارے ممدوح کی شعری حیثیت مسلمہ نہ تھی۔ شائد اسی لیے کوئی مناسب موقع نہ مل سکا اور وہ مایوس ہوا۔ ۶۴-۱۷۶۳ء-۱۱۷۷ھ کے اوائل میں نہ جانے کس امید پر دلی کے خرابہ میں آکر آباد ہوا۔[۲۱] عمر پچیس برس ہو چکی تھی، اسی شہر میں تیس برس کی عمر میں تحصیل علم کے مراحل طے کیے۔[۲۲] ممکن ہے اس کو علم کا شوق ہی دلی لے آیا ہو۔

مصحفی دلی میں اس وقت پہنچا تھا جب گلشن دلی میں خزاں کا عمل زور و شور سے جاری تھا۔

اے مصحفی اس کا کروں مذکور کہاں تک
ہے صاف تو یہ گلشنِ دلی میں خزاں ہے

دلی کا شہنشاہ شاہ عالم ثانی انتہائی بے بسی کی حالت میں مختلف طاقت ور امرا کے ہاتھوں کٹھ پتلی کی زندگی بسر کرنے پر مجبور ہو چکا تھا۔ مختلف ادوار میں مرزا نجف خان، افراسیاب خان، مرزا شفیع اور سندھیا طاقت پر قابض رہے اور دلی کا شہنشاہ اپنے ناتمام، کھوکھلے اور نمائشی اقتدار کے ساتھ تخت پر متمکن نظر آتا رہا۔ شہر دلی کے زوال، شکست و ریخت اور تباہی و بربادی کی بے شمار تصویریں مصحفی کی شاعری میں دیکھی جا سکتی ہیں۔

دلی میں مصحفی نے اپنے ذوق و شوق اور مقامی شعرا سے رابطہ اور تعلقات قائم کرنے کے واسطے اپنے گھر پر ایک محفل مشاعرہ کی بنیاد رکھی تھی جس میں شہر کے سرکردہ شعرا کے ساتھ ساتھ نئے شاعر بھی شرکت کرتے تھے۔ مصحفی کا گھر ادبی سرگرمیوں کا مرکز بن گیا تھا۔ دلی میں ان کو دردؔ سے عقیدت رہی۔ وہ ان کی محفل غنا میں شریک ہوتے تھے۔ مرزا مظہر کی خدمت میں نیاز حاصل تھے اور اور میرؔ سے ملاقاتیں رہتی تھیں۔ دلی کی ادبی تاریخ میں یہ تازہ گوئی کا دور تھا۔ شعر کی سادگی، ندرتِ معنی، وارداتِ قلبی، عشق و حسن اور سوز و گداز کی لامتناہی کیفیات سے اردو شاعر کا نیا منظر بن رہا تھا۔ مصحفی نے اس نئی ادبی روایت سے بہت کچھ سیکھا اور اپنے دور کے بڑے شعرا سے تخلیقی سطح پر مستفیض ہوئے۔ اسی زمانہ میں ان کی شاعری میں رنگ دہلی کی نمود ہوئی اور یہ رنگ ان کی مستقل شناخت بن گیا۔

دلی سے مصحفی کو عشق تھا مگر حالات کی مجبوری نے ان کو دیگر شعرا کی طرح اس شہر سے ہجرت کرنے کی طرف مائل کیا۔ لکھنو کی خوش حالی اور تہذیبی ترقی کی خبریں سن کر بالآخر ۱۷۸۴ء / ۱۱۹۸ھ میں ان کی مہم جوئی ان کو لکھنو لے گئی۔ اسی سن میں شاہ عالم کے جانشین مرزا جہاں دار شاہ بھی افراسیاب خاں کے ستم سے تنگ آکر لکھنو پہنچے

تھے۔[۲۳] اس وقت شجاع الدولہ کے انتقال کو تقریباً نو برس گزر چکے تھے۔ آصف الدولہ کی سرپرستی اور دل چسپی سے لکھنو کی نئی محفل پر شباب ہو رہی تھی۔ چند برس پیشتر تک لکھنو وہی شہر تھا جسے شجاع الدولہ کے زمانے میں میرحسن پہلی بار دیکھ کر پریشاں ہو گئے تھے مگر آصف الدولہ کا لکھنو تبدیل شدہ شہر تھا۔ بقول محمد احسن علی:

"لکھنو جو چند دیہات کے مجموعہ سے زیادہ نہ تھا۔ جس میں خرابے اور زمین شور کے سوا کسی طرف کچھ نظر نہ آتا تھا، بنجر بیہڑ زمین، اونچے ٹیکرے، گہرے گہرے نالے ہر طرف دکھائی دیتے تھے۔ کہیں جھاڑیوں جھنکاریوں سے جنگل کا سماں...... کہیں پھوس کے چھپروں اور کچے مکانوں سے گاؤں کی کیفیت...... چند ہی دن کی مدت میں ایک اچھا خاصا شہر بن گیا تھا۔ ہر طرف آبادی ہو گئی۔ بازار لگ گئے۔ گنج بن گئے۔ سڑکیں نکل گئیں اور گلی کوچے میں کنچن برسنے لگا۔ بڑی بڑی کوٹھیاں اور محل سرائیں بنیں۔ باغ باغیچے لگے۔ پھلواریاں آراستہ ہوئیں۔ امام باڑے بنے۔ مسجدیں تعمیر ہوئیں اور ہر طرف چہل پہل ہو گئی۔"[۲۴]

لکھنو کے اسی پر شباب دور میں مصحفی لکھنو پہنچے تھے۔ ابتدائی طور پر لکھنو میں ان کو شدید مایوسی کا سامنا کرنا پڑا۔ معاشی صورت حال نہ بننے پر ایک قافلہ کے ساتھ دلی واپسی کا عزم کر لیا مگر مرزا محمد حسن قتیل کی ہمدردی اور اعانت کے سبب ان کا لکھنو میں قیام کرنا ممکن ہو سکا۔[۲۵] مگر معاشی پریشانیوں کے باعث نالاں رہے۔ ابتدائی برسوں میں وہ لکھنو سے اکھڑے اکھڑے نظر آتے ہیں۔ ناقدردانی کا احساس شدت سے پریشان کرتا ہے، اس کے مقابلہ میں وہ دلی کے خرابے کو برابر یاد کرتے رہتے ہیں:

کیا لکھنو کو چھوڑتے لگتا ہے مصحفی
جب ہم نے دلی شہر سا گلزار تج دیا

اے وائے شہر اپنا یوں چھڑایا تو نے
ویرانے میں مجھ کو لا بٹھایا تو نے
میں اور کہاں یہ لکھنو کی خلقت
اے وائے یہ کیا کیا خدایا تو نے

قیام لکھنو کے ابتدائی برسوں میں اپنی حیثیت، مقام و مرتبہ منوانے کے لیے ہمارے ممدوح شاعر کو سخت محنت اور صبر و تحمل سے کام لینا پڑا۔ پرانے شعرا ان کے رستے میں حائل تھے۔ ان کے مقابلہ میں مقام بنانا آسان نہ تھا لیکن ان کی محنت رنگ لائی اور مصحفی کو لکھنو میں قبولیت کا درجہ حاصل ہونے لگا۔ معاش کے لیے وہ قیام لکھنو کے دوران میں اول تا آخر امرا کے مرہونِ منت رہے۔ مصحفی کے ممدوحین میں بڑے بڑے امرا کے نام ملتے ہیں۔ اس طویل فہرست میں میر نعیم خان، مرزا سلیمان شکوہ، مرزا مینڈھو، مرزا محمد تقی ہوس، کلب علی خان، مہدی علی

خان، آفریں علی اور سرفراز الدولہ حسن رضا خان شامل ہیں۔

لکھنو میں مصحفی کی زندگی بہت کم پر سکون گزری۔ ادبی محاذ پر ان کو کئی معرکہ آرائیوں کا سامنا کرنا پڑا۔ ان میں سب سے اہم معرکہ انشا کے ساتھ پیش آیا۔ لکھنو کے سازشی ماحول میں سازشیں صرف دربار کے اندر ہی نہیں ہوتی تھیں پورے معاشرے میں پھیلی ہوئی تھیں۔ مصحفی درباری داری اور سازش کے فن سے واقف معلوم نہیں ہوتے۔ اپنی فطری سادگی کے باعث ان کو بڑے مصائب کا سامنا کرنا پڑا۔ انشا کے ساتھ جو معرکہ پیش آیا اس میں مصحفی، انشا کی تیزی، درباری فنون پر عبور اور اس کی سازش کا مقابلہ کرنے سے قاصر رہے مگر شاعری کے میدان میں انہوں نے فنی طاقت کا بہت اچھا مظاہرہ کیا۔ مصحفی و انشا کا معرکہ سلیمان شکوہ کے دربار سے ۹۵-۱۷۹۴ء/۱۲۰۹ھ میں شروع ہوا۔ اگلے برس اس میں تیزی آئی اور ۹۷-۱۷۹۶ء/۱۲۱۱ھ میں اس کا اختتام ہوا۔[۲۶] شائد یہ معرکہ مزید طول پکڑ تا مگر آصف الدولہ کے حکم سے انشا کو لکھنو سے نکلنا پڑا۔ اس لیے یہ محاذ خاموش ہو گیا تھا۔[۲۷] اس معرکہ کو یادگار بنانے میں مصحفی اور انشا کے شاگردوں نے سرگرمیاں دکھائی تھیں جس سے معرکہ کا دائرہ وسیع ہو گیا تھا۔

مصحفی کے اشعار کی داخلی شہادتوں سے پتہ چلتا ہے کہ انہوں نے زندگی مفلسی میں بسر کی۔ امرا سے تعلق کے باوجود انہیں معاش کی ہمیشہ شکایت رہی کیوں کہ امرائے لکھنو تنخواہ دینے میں غفلت کرتے رہے۔ اسی لیے بعض اوقات وہ نہ صرف امرا سے بلکہ فن شاعری سے بھی باغی ہو جاتے تھے۔ جیسا کہ "ریاض الفصحا" کے دیباچہ میں کہا کہ میں شعر و شاعری اور امیروں سے ملاقات پر تبرا کرتا ہوں اور ان سے بھاگتا ہوں۔[۲۸] عمر بھر کی جدوجہد اور کش مکش حیات سے تھک ہار کے ۱۸۲۰ء/۱۲۴۰ھ میں ان کا انتقال ہو گیا اور اس کے ساتھ لکھنو میں شاعری کا ایک باب ختم ہو گیا۔

قائم چاند پوری کی طرح مصحفی بھی "آبِ حیات" کے ستم زدگان میں شامل ہیں۔ ۱۸۸۰ء میں "آب حیات" کی اشاعت ہوئی تو اس میں مصحفی کو استاد شاعر تو تسلیم کیا گیا تھا مگر ساتھ ہی یہ بھی کہہ دیا گیا تھا کہ ان کی غزلوں میں سب رنگوں کے شعر ہوتے ہیں۔ کسی طرزِ خاص کی خصوصیت نہیں۔[۲۹] مصحفی کے بارے میں بنائی گئی اس رائے کا طلسم طویل عرصہ تک برقرار رہا۔ [بلکہ یہ کہنا صحیح ہوگا کہ آزاد کے قائم کردہ طلسم کی گونج آج تک ادبی فضا میں سنی جاتی ہے۔] اور اردو کے نقاد آنکھیں بند کیے اس گونج کے طلسم میں اسیر ہوتے رہے ہیں۔ بیسویں صدی کے ربع دوم میں جا کر اردو کے جدید نقادوں نے آزاد کی آرا سے متاثر ہوئے بغیر مصحفی کے بارے میں تنقیدی مقالات پیش کیے۔ فراق، مجنوں اور ڈاکٹر سید عبداللہ کے پر مغز مقالات اور "نگار" کے مصحفی نمبر کی اشاعت سے کلامِ مصحفی کے بارے میں آزاد کے تعصبات کا کافی حد تک ازالہ ممکن ہوا اور بحیثیت شاعر مصحفی کی انفرادیت کا تعین ہو سکا۔ اس سلسلہ میں فراق کے مقالہ میں نہایت تفصیل سے مصحفی کے شعری کردار اور ان کے منفرد طرز کلام کو اجاگر کیا گیا تھا۔ اس کے بعد بیسویں صدی کے ربع سوم میں اردو کے نقاد یہ بات سوچنے پر مجبور ہو گئے تھے کہ اگر مصحفی کی شاعری کا کوئی انفرادی رنگ نہیں ہے تو وہ شاعر کی حیثیت سے کیوں کر زندہ ہے؟ ہم یہ بات

اچھی طرح جانتے ہیں کہ کوئی بھی شاعر قدما کی محض پیروی اور معاصرین کی تقلید کرنے سے جو شاعری کرتا ہے اس میں زندہ رہنے کا امکان نہ ہونے کے برابر ہوتا ہے۔ پیروی یا تقلید بہ ذات خود اپنی ذات کی نفی کے مترادف ہے اور نفیِ ذات کا مطلب یہ ہوگا کہ شاعر اپنے انفرادی وجود کی شناخت اور اظہار کے بغیر زندہ رہنے کی کوشش کر رہا ہے۔ ایسے تمام شعری تجربات کا انجام ہمیشہ ایک جیسا ہی ہوتا ہے اور وہ ہے جلد یا بہ دیر شاعر کے مقام و مرتبہ کا زوال اور اس کی موت۔ کیوں کہ پیروی یا تقلید ایک لاحاصل فعل ہے۔ لیکن اس کی ایک دوسری صورت بھی ہے۔ اس صورت میں اگر کوئی شاعر اپنے عہد یا قدما کی روایت سے متاثر ہو کر کوئی شعری تجربہ کرتا ہے اور یہ تجربہ نہ صرف اس کے اپنے عہد میں بلکہ آنے والے ادوار میں بھی زندہ رہتا ہے تو اس کا صاف طور پر یہ مطلب ہے کہ اس شعری تجربہ میں کوئی نہ کوئی ایسا عنصر یا جوہر ضرور موجود ہے جو اسے طویل عرصہ تک زندہ رکھے ہوئے ہے۔ اس جوہر کی تلاش اور دریافت سے اس شاعر کے زندہ رہنے کا ثبوت مل سکتا ہے اور اس مقام پر ہم یہ بات یقینی طور پر کہہ سکتے ہیں کہ شعری روایت کی تشکیل میں شاعر نے اپنے انفرادی تجربہ کو بھی شامل کیا ہوگا ورنہ اس کا زندہ رہنا محال ہوتا۔

شعرا کے بارے میں مطالعہ کرتے ہوئے ہم عام طور پر اس بات کا بھی مشاہدہ کرتے ہیں کہ بہت سے شاعر اپنی زندگی میں مقبولیت حاصل کر لیتے ہیں لیکن جوں ہی وہ دنیا سے کوچ کرتے ہیں ان کی مقبولیت کا گراف تیزی سے گرنے لگتا ہے۔ ان کی مادی موت کے ساتھ ہی ان کی ادبی موت کا عمل بھی شروع ہو جاتا ہے۔ اس کی وجہ یہ ہوتی ہے کہ ایسے شعرا اپنی طرف سے روایت میں کوئی اضافہ نہیں کرتے بلکہ وہ پہلے سے موجود مقبول مضامین اور خیالات کو پیش کرتے ہیں۔ وہ کوئی ایسا شعری نقش نہیں بنا پاتے جو ان کے کسی منفرد تجربہ کی شناخت قرار پاتا۔ حقیقت یہ ہے کہ ایسے شعرا کسی منفرد شناخت کے بغیر اپنے دور میں یا آنے والے ادوار میں زندہ نہیں رہ سکتے ہیں۔ ہاں البتہ ان کا نام تاریخ کے بھولے بسرے اوراق میں کہیں گم نام پڑا ہوا ضرور مل جائے گا۔

مصحفی کے بارے میں گفتگو کرتے ہوئے ہمیں خاص طور پر یہ دیکھنا ہوگا کہ طویل مدت سے عائد ہونے والے پیروی کے تمام تر الزامات کے باوجود وہ کیوں کر زندہ ہے؟ اگر وہ محض پیروی کرنے والا شاعر تھا تو اس کی جسمانی موت کے ساتھ ہی اس کی ادبی موت کیوں واقع نہیں ہوئی؟ آزاد جیسے ثقہ نقاد کی ناپسندیدگی کے باوجود جدید دور کے نقاد اس کے فن کے معترف ہیں۔ آخر وہ کون سی ایسی قوت ہے جو مصحفی کو دو سو برس کے طویل عرصہ میں ہر دور میں مسلسل زندہ رکھے ہوئے ہے؟ اس کے ہم عصر شعرا مثلاً جرأت، انشا اور رنگین کا قد مصحفی کے مقابلہ میں چھوٹا نظر آتا ہے۔ آخر ایسا کیوں ہے؟ یہ ساری باتیں اور یہ سارے سوال ہمارے سامنے ایک مشکل صورت حال پیدا کر دیتے ہیں اور ہم یہ بات سوچنے پر مجبور ہو جاتے ہیں کہ مصحفی کا شعری وجود گزشتہ دو صدیوں سے کیوں کر برقرار رہ سکا ہے۔

مصحفی کی شاعری کا وجود دبستان دلی کی ادبی و تہذیبی روایات سے اٹھا تھا۔ اپنے قیام دلی (۱۷۶۴-۱۷۸۴ء/ ۱۱۷۷-۱۱۹۸ھ) کے دوران میں وہ میرؔ، سوداؔ، دردؔ اور سوزؔ کی آوازوں سے متاثر رہے مگر یہ آوازیں خود ان کی آواز

کے مدھم اسلوب، سبک رنگوں اور دھیمی لے کاری میں ڈھل کر مصحفی کے اپنے رنگ کی نمائندہ بن گئیں۔ ان کی آواز میں اپنے منفرد دھیمے رنگ کے ساتھ ہم عصر آوازوں کے رنگ بہ یک وقت چمکتے ہیں۔ روایت سے مستفیض ہو کر اپنے عہد کو زندہ کرنے کا شعور مصحفی سے زیادہ کسی دوسرے شاعر میں نظر نہیں آتا۔ حقیقت یہ ہے کہ مصحفی نے ماضی کی روایات کو اپنی تاریخی بصیرت سے ایک نئے رشتہ میں مربوط کر دیا تھا۔ اس نئے ربط اور رشتے میں ہی اس کی انفرادیت پوشیدہ ہے۔ اس کے کلام کو دیکھ کر یہ احساس ہوتا ہے کہ اس پر کسی بڑے شاعر کا سایا موجود ہے۔ لیکن ہم جب ذرا غور کرتے ہیں تو معلوم ہوتا ہے کہ اس سائے کو ایک نئی شکل و صورت عطا کی گئی ہے۔ اور اس نئی شکل و صورت کے بنانے سے شاعر کی انفرادیت کا تعین ہوتا ہے۔ مصحفی کے ہاں انتہائی انفرادیت کا تصور نہیں ہے۔ وہ ایسے شاعر ہیں جو اپنے عہد اور ماضی کے تجربات کو لے کر اپنی ذات سے ہم آہنگ کرتے ہیں اور ہم آہنگی کا یہ عمل ان کی انفرادیت ظاہر کرتا ہے۔ مصحفی کے بارے میں یہ کہنا غلط ہے کہ وہ ماضی کے شعرا کی پیروی کرتے ہیں۔ اصل مسئلہ یہ ہے کہ وہ محض پیروی یا تقلید کے قائل نہیں ہیں۔ اتنا بڑا شاعر بھلا پیروی پر انحصار کر کے کیسے زندہ رہ سکتا ہے۔ بات یہ ہے کہ مصحفی اپنے تاریخی شعور اور بصیرت کی بدولت ماضی اور حال کی شعری روایات کو اپنی ذات میں جذب کر کے ہم آہنگ کرتے ہیں۔ ہم آہنگی کے عمل سے گزرتے ہوئے ان کی شاعری میں ان کی ذات کے منفرد آہنگ کی آمیزش ہو جاتی ہے اور یوں ایک نئی شعری تشکیل وجود میں آ جاتی ہے جس میں ماضی کی بازگشتیں بھی ہیں اور خود مصحفی کے معتدل رنگوں کی انفرادیت بھی موجود ہے۔ مطالعۂ مصحفی میں اس طریق کار کو سمجھ کر ہم مصحفی کے زیادہ قریب ہوتے ہیں۔ اس میں روایات کے عمل اور انفرادیت کی شناخت کو محسوس کرتے ہیں:

معذور مجھے رکھیو تم اے قافلہ باشاں
مانندِ جرس دل مرا لبریز فغاں تھا
پایا نہ تجھے مصحفی میں صبح کے ہوتے
اے سوختہ جاں کیا تو چراغِ سحری تھا

مصحفی آج تو قیامت ہے
دل کو یہ اضطراب کس دن تھا

جس کے نہ لگا زخم تری کج نظری کا
کیا ہووے علم اس کو خراشِ جگری کا

مصحفی ہم تو یہ سمجھے تھے کہ ہوگا کوئی زخم
ترے دل میں تو بہت کام رفو کا نکلا

خواب تھا یا خیال تھا کیا تھا
ہجر تھا یا وصال تھا کیا تھا
مرے پہلو میں رات جا کر وہ
ماہ تھا یا ہلال تھا کیا تھا
شب جو دل دو دو ہاتھ اچھلتا تھا
وجد تھا یا وہ حال تھا کیا تھا
جس کو ہم روزِ ہجر سمجھے تھے
ماہ تھا یا وہ سال تھا کیا تھا
مصحفیؔ شب جو چپ تو بیٹھا تھا
کیا تجھے کچھ ملا تھا کیا تھا

یادِ ایام بے قراریِ دل
وہ بھی یاربّ عجب زمانہ تھا
رہ گئے ہم سوتے ہی افسوس ہے
قافلۂ صبح سفر کر گیا

مصحفیؔ عشق کی وادی میں سمجھ کر جانا
آدمی جائے ہے اس راہ میں اکثر مارا
داغِ فراقِ لالہ رخاں دل میں رہ گیا
اتنا نشانِ قافلہ منزل میں رہ گیا
ہے یہاں کس کو دماغ انجمن آرائی کا
اپنے رہنے کو مکاں چاہیے تنہائی کا
جرسِ نالۂ بلبل کی فغاں صبح سے ہے
باغ سے نکہتِ گل ہو گئی رخصت شائد

مصحفیؔ نے دلی کی ادبی روایات سے شاعری کا ایک ایسا موثر اور متوازن شعری نقش تشکیل دیا جس میں نہ میرؔ جیسی داخلیت ہے اور نہ ہی اس کی گریہ زاری کی اکتا دینے والی یکسانیت اور تکرار جو ایک حد تک تو نہایت گہرا اثر چھوڑتی ہے مگر اس کے بعد بارِ خاطر ہونے لگتی ہے۔ مصحفیؔ کے ہاں سوداؔ کی طبیعت کا وہ زورِ بیان بھی نہیں کہ جو اٹھارھویں صدی کے اس بڑے شاعر کی علامت تو تھا مگر خالص شاعری کی ضرورت نہیں ہے اور نہ ہی ان کے ہاں سوداؔ کی وہ خارجیت ہے جو اکثر حالتوں میں بے روح ہے۔ سوداؔ کے فکر کی پرواز تو بلند ہے مگر اکثر حالتوں میں شاعری کے حقیقی عناصر سے محروم ملتی ہے۔ سوداؔ جو اپنے دور کا ملک الشعرا ہے، وہ اپنے دور کے معیارات کے اعتبار سے بڑا شاعر تھا مگر شاعری کے بدلتے ہوئے مفاہیم اور معنویت کے سبب اس کی حیثیت کم زور نظر آتی ہے جب کہ میرؔ بدستور ایک بڑا تخلیقی شاعر مانا جاتا ہے اور مصحفیؔ آج کے دور میں بھی زندہ ہے جب کہ شعری تنقید کے پیمانے بدل چکے ہیں۔ مصحفیؔ کو جس چیز نے زندہ رکھا ہے، اس کا تعلق خالص شاعری کے معیارات سے ہے جو کبھی بھی متروک نہیں ہوتے۔ وہ زبان و بیان اور محاورے کے کمالات سے واقف تھے۔ ان کی توجہ شعری لسانیات پر ضرور رہی مگر وہ جانتے تھے کہ محض زبان و بیان کی شاعری کسی شاعر کو اس کے اپنے عہد سے آگے بڑھنے نہیں دیتی۔ اس کے سبب سے وہ اپنے عہد ہی میں محصور ہو جاتا ہے مگر جذبات، احساسات اور قلبی واردات کی شاعری زندہ رہتی ہے۔ دلی میں رہتے ہوئے مصحفیؔ نے اسی طرز کی شاعری کو اختیار کیا۔

مصحفیؔ نے دلی کی داخلیت کو معتدل رنگ دیے۔ اس داخلیت کی گراں باری کو سبک رنگوں سے ہم کنار

کیا۔ میرؔ اور دردؔ جیسے داخلیت پسند شعرا کو پڑھتے پڑھتے مصحفی سے ہم کلام ہو کر یوں لگتا ہے کہ جیسے ہم گھٹن یا حبس کی کیفیت سے باہر نکل آئے ہیں اور ایک معتدل اور متوازن شعری منطقہ میں سانس لینے لگے ہیں۔ اسی مخصوص کیفیت کا نام رنگِ مصحفی ہے اور یہ ہی ان کا انفرادی رنگ ہے۔ اس رنگ کو دیکھ کر یہ کہنا صحیح نہیں ہے کہ مصحفی کی شاعری میں انفرادی رنگ غائب ہے۔

مصحفیؔ نے دلی کی شعری روایت میں خارجی رنگوں کو بھی اپنایا مگر اس کے بنائے ہوئے خارجی رنگوں میں سوزؔ جیسا عامیانہ پن نہیں ہے۔ مصحفی کے جمالیاتی طرز احساس کی کیفیتوں نے خارجی عناصر کی شاعری میں جذبہ اور احساس کی جمالیاتی وارداتوں کا اضافہ کیا ہے جس سے شعری منظر خوش گوار اور کیفیت نواز بن جاتا ہے۔ یہ آراستگی ان کی قبولیت کا سبب بھی بنی۔ لکھنو میں جانے کے بعد بھی یہ طرز شاعری ان کی انفرادیت کی پہچان رہا۔ مصحفی کا یہ رنگ دلی اور لکھنو کی مجموعی روایت میں ان کو ایک منفرد مقام بخشتا ہے۔ مصحفی نے دلی کی بے رحم داخلیت کو مسرور خارجیت کے رنگوں سے متعارف کرایا۔ دلی کے پر تمازت سیاسی منظر میں مصحفی کی شاعری ایک نخلستان کی طرح نظر آتی ہے:

ساعد سے ترے شعلے یوں حسن کے اٹھتے ہیں
ہاتھوں میں ترے گویا مہتابیِ دستی ہے

اس گل بدن نے بندِ قبا جوں ہی وا کیے
مجلس تمام پھولوں کی بو سے مہک گئی

اس گل کو میں اس ادا سے دیکھا
شبنم کا گلے میں پیرہن تھا

آتا ہے دید میں بدن اس گل کا بے حجاب
چسپاں ہے جس پہ نیمۂ شبنم کی یک تہی

آتے ہی بہار اس نے پوشاک گلابی کی
پھر شکل نظر آئی یاں خون خرابی کی

پانی میں نگاریں کفِ پا اور بھی چمکا
بھیگے سے ترا رنگِ حنا اور بھی چمکا

جوں جوں کہ پڑیں منہ پر ترے مینہ کی بوندیں
جوں لالۂ تر حسن ترا اور بھی چمکا

نمودِ رنگِ گل یوں غنچۂ سوسن کی تہ میں ہے
شرابِ سرخ دیوے جلوہ جوں اودی گلابی سے

قہر ہے اک تو ان کڑوں کی صدا
تس پہ پھر پاؤں کا بھی تھپکانا

شب مہتاب میں کیا کیا سے ہم کو دکھاتا ہے
بکھرنا چاند سے چہرے پہ اس زلفِ پریشاں کا

مصحفی کی شاعری کا پہلا دور قیامِ دلی (۱۷۸۴-۱۷۶۴ء / ۱۱۹۸-۱۱۷۷ھ) کے ثمرات کا نتیجہ تھا۔ یہ دور دلی سے ہجرت ۱۷۸۴ء / ۱۱۹۸ھ کے بعد ختم ہو جاتا ہے۔ اسی سن میں مصحفی لکھنو پہنچے جہاں وہ تادمِ آخر مقیم رہے۔ ان کی شاعری اور دوسرا تخلیقی کام تقریباً نوے فی صد حصہ وہیں مکمل ہوا۔ اس طرح قیام لکھنو ان کی زندگی کا زرخیز ترین دور تھا۔ یہیں پر مقامی اثرات کے باعث ان کی شاعری میں بعض تبدیلیاں واقع ہوئیں جن کا ذکر ہم آئندہ سطور میں کریں گے۔

مصحفی کے دور کا لکھنو، دلی کے مقابلہ میں ایک نئے تہذیبی نقشے کو پیش کر رہا تھا۔ حزن و ملال، فاقہ کشی، مفلسی، بدامنی اور تاریخ کے الم ناک حادثات سے زخم خوردہ دلی اب بہت پیچھے رہ گئی تھی۔ برباد شدہ محلوں، جلے ہوئے مکانوں، اجڑے ہوئے باغوں اور تباہ حال انسانوں کا وہ شہر اب مصحفی پیچھے چھوڑ آئے تھے۔ لکھنو مصحفی کے لیے ایک بالکل نئی تجربہ گاہ تھی' جہاں انسان اور انسانی تہذیب کا ایک نیا کھیل کھیلا جا رہا تھا۔ تہذیب کا یہ ہی کھیل ان کی شاعری کو ایک نئی شکل و صورت بخشنے والا تھا مگر اس وقت مصحفی کو کسی بات کا بھی اندازہ نہ تھا۔ وہ لکھنو شہر کے نئے ماحول میں ایک نووارد اجنبی تھا جو اپنا ماضی پیچھے چھوڑ آیا تھا اور اب بے کسی اور بے حالی کی کیفیت میں تھا۔ مصحفی کے سامنے عیش و نشاط اور کیف و انبساط سے سرشار لکھنو کا وہ معاشرہ تھا جس کے امرا اپنی خوش حالی اور عملی زندگی کی مجہولیت کے باعث اپنی تمام تر توجہ زندگی کی نشاطیہ کیفیات پر مرکوز کیے بیٹھے تھے۔ حسن و شباب کے مناظر کی کثرت تھی۔ پورا شہر نگار خانہ بن رہا تھا۔ ایسے معاشرے اور ماحول میں کوئی فکری نظام بھی موجود نہ تھا۔ اس لیے لکھنو کی تہذیب اندر کی دنیا سے تعلق نہ رکھتی تھی۔ یہ تہذیب بصیرت سے دور رہی مگر بصارت کی دنیاؤں کے بے مثال منظر تخلیق کرتی رہی۔ میر حسن کی "سحر البیان" ان دنیاؤں کا پہلا لازوال مرقع تھا۔

لکھنو جیسے ماحول میں مصحفیؔ کے پہنچنے سے قبل ہی انشاؔ، جرأتؔ اور حسرتؔ جیسے شعرا کا خارجی رنگ جم چکا تھا۔ اس دور میں اردو شاعری داخلی دنیا سے نکل کر خارجی دنیا کا سفر کرنے لگی تھی۔ سب سے بڑی تبدیلی یہ تھی کہ دلی کی ''نالے کی شاعری'' کی جگہ ''تیغ اور بھالے کی شاعری'' فروغ پا رہی تھی۔ شعرا کی توجہ قلب سے ہٹ کر نفسی واردات کی طرف منتقل ہو چکی تھی۔ اب انسان، حیات اور کائنات کے مظاہر پر غور و فکر کا دور ختم ہو چکا تھا۔ زندگی کی وقتی راحتیں انسان کو مکمل طور پر مسحور کر چکی تھیں۔ اب ان راحتوں کے چھوٹے چھوٹے وقتی تجربات سے لکھنو کی شاعری کا نیا رنگ قائم ہو رہا تھا جس سے یہ شاعری عام قسم کے تجربات تک محدود ہو رہی تھی۔ ایسے شعری ماحول میں کسی نو وارد شاعر کے لیے دو ہی صورتیں نظر آتی تھیں۔ اول یہ کہ وہ اپنے اصل اور روایتی رنگ پر قائم رہے اور اسی شعری روایت کو آگے بڑھاتا رہے اور مقامی شعری رنگ کو کوئی اہمیت نہ دے۔ جیسا کہ ہم دیکھتے ہیں کہ لکھنو پہنچنے کے بعد میرؔ اپنے اسلوب پر قائم رہے اور عمر کے باقی ایام میں اپنے روایتی انداز کو اختیار کیے رہے۔ دوسری صورت یہ تھی کہ نو وارد شاعر نئے ادبی ماحول کو نظر انداز نہ کرے کیوں کہ اپنے قدم جمانے کے لیے مقامی روایت کو استعمال کرنا بھی ضروری تھا۔ اس کے بغیر مقبولیت کا حاصل ہونا دشوار تھا۔ میرؔ جیسے خالص (Original) اور انا پسند شاعر کا ایسے حالات سے سمجھوتہ کرنا دشوار ہی نہیں بالکل ناممکن تھا۔ وہ اپنی تخلیقی ذات کی انانیت سے کسی قسم کا انحراف کرنا قبول نہ کر سکتے تھے۔ ایسا کرنے کا مطلب ان کے نزدیک اپنی تخلیقی ذات کو فنا کر دینے کے مترادف تھا۔ وہ اپنے خالص پن سے کسی قیمت پر بھی محروم ہونے کے لیے تیار نہ ہو سکتے تھے۔ چناں چہ میرؔ نے لکھنو کی باقی ماندہ زندگی کے ایام میں اپنی وضع نہ بدلی اور بہ دستور اپنی بنائی ہوئی روایت پر گام زن رہے۔ میرؔ جیسے خالص (Original) شاعر کے مقابلہ میں مصحفیؔ ایک مختلف شاعر اور انسان تھا۔ جیسا کہ ہم ذکر کر چکے ہیں ان کی ذات کا جوہر ''انتخابیت'' تھا، لہٰذا مصحفیؔ جیسے انسان کے لیے نئے ادبی ماحول سے سمجھوتہ کرنا دشوار نہ تھا۔ مصحفیؔ ایک مہم جو اور آرزو مند شاعر تھے۔ مہم جوئی اور آرزو مندی کے رستے میں انسان کو قدم قدم پر سمجھوتے اور مفاہمت سے کام لینا پڑتا ہے۔ مصحفیؔ کو بھی ان مراحل سے گزرنا پڑا۔ مصحفیؔ نے قیام لکھنو کی ابتداء (۱۷۸۴ء) میں یہ جان لیا تھا کہ نئے ادبی ماحول میں قدم جمانا بہت مشکل ہے۔ وہ جانتے تھے کہ نئے ماحول میں قدم جمانے، آگے بڑھنے اور کام یاب ہونے کے لیے اپنے اندر تبدیلی پیدا کرنا ضروری ہے۔ نئے دور کی ضروریات سے افہام و تفہیم کیے بغیر اور نئی روایات سے تعلق قائم کیے بغیر کامیاب نہ ہو سکیں گے۔ مصحفیؔ کو لکھنو کے شعری ماحول میں بقائے ذات کا مسئلہ درپیش تھا، لہٰذا مصحفیؔ نے شعوری کوشش سے نئے ادبی ماحول کے قریب ہونے اور اس کا رنگ اختیار کرنے کی کوششیں شروع کر دیں اور ان کے انتخابی مزاج کی بدولت یہ کام دشوار نہیں تھا۔ یہ ہی وہ مقام ہے جب مصحفیؔ نے اپنے متوازن انتخابی رجحان کے باعث دلی کی داخلیت اور لکھنو کی خارجیت سے ایک امتزاجی رنگ پیدا کرنے کی کوشش کی۔ دراصل وہ دلی کی شعری داخلیت کو ترک نہ کر سکتے تھے کہ اس سے ان کے انفرادی وجود کی بالکل نفی ہو سکتی تھی اور ان کے پاس اپنی حقیقی شناخت کے لیے کچھ بھی باقی نہ رہ سکتا تھا۔ لکھنو میں ان کی پہچان دبستان دلی ہی کی روایت تھی۔ اس لیے اس روایت سے انحراف ناقابل عمل بھی تھا اور غیر ضروری بھی...... اگر وہ ایسا کرتے تو یہ ان کی مکمل

شعری ہزیمت کے مترادف ہوتا مگر مصحفیؔ اس مقام سے بہ بخوبی گزر گئے۔ انہوں نے لکھنو کے خارجی رنگوں کی شاعری اور یہاں کی تہذیب و ثقافت کو آہستہ آہستہ اپنے اندر اترنے اور جذب ہونے کی اجازت دی۔ وہ ہر ہر مرحلہ پر نہایت توجہ سے اس انجذاب کا مطالعہ کرتے رہے۔ یہ عمل برس ہابرس کے عرصہ پر پھیلا ہوا ہے۔

لکھنو کے ادبی منظر میں انشاؔ، حسرتؔ اور جرأتؔ کے مقبول شعری رویوں کے مقابلہ میں مصحفیؔ نے اپنی شعری کائنات کی نفی نہیں کی اور ان شعرا کے رنگوں کو مکمل طور پر اپنایا بھی نہیں۔ لکھنو کے شعری میدان میں مصحفیؔ وہ تنہا شاعر تھے جو ایک امتزاجی رنگ سخن کی بنیاد رکھ رہے تھے۔ اگر غور سے دیکھا جائے تو یہ بہت بڑا کارنامہ تھا۔ یہ مصحفیؔ کے امتزاجی رنگوں ہی کی شاعری تھی جو مستقبل میں لکھنو کی "ناشاعری" کے دور میں اس خطہ کی آبرو بننے والی تھی۔ جذبے، احساس، سوز و غم، خستگی اور خود گزاشتگی کے ساتھ ساتھ لکھنو کے کیف و انبساط کے خارجی رویوں اور نشاطیہ کیفیات سے مرتب ہونے والی مصحفیؔ کی شاعری ایک روایت بن گئی تھی اور اس روایت کا اگلا نقش ان کے شاگرد آتشؔ کی شاعری کا تھا جو ناسخؔ اور ان کے تلامذہ کے مقابلہ میں خالص شاعری کی زوردار آواز کی صورت میں ابھرا تھا۔ حقیقت تو یہ ہے کہ مصحفیؔ کی شعری روایت کے بغیر لکھنو شاعری کا ریگستان نظر آسکتا تھا جو جذبے، احساس اور داخلی دنیا کی کیفیات اور واردات سے محروم ہوتا۔ جس میں لسانی تجربات تو بہ کثرت ہوتے، زبان بھی صاف ہوتی، روزمرہ اور محاورہ بھی پاکیزہ ہوتا اور اگر کوئی چیز نہ ہوتی تو وہ شعریت تھی۔

مصحفیؔ کے ہم عصر شاعر جرأتؔ نے معاملہ بندی کے فن سے لکھنو کو تسخیر کر لیا تھا۔ اس رجحان میں جرأتؔ شاعری کو جس مقام پر لے گیا تھا، وہاں اس کا مقابلہ ناممکن ہو گیا تھا۔ کھل کھیلنے کی جو روایت اس نے شروع کی تھی، وہ اسی پر ختم ہو گئی تھی۔ مصحفیؔ نے معاملہ بندی کی شاعری تو کی مگر ابتذال اور سستے جذبات سے دور رہے۔ یہ چیزیں ان کے تہذیبی مزاج کے موافق نہ تھیں۔ اس قسم کی شاعری میں بھی وہ اپنی تہذیبی سطح سے نہ گرے۔

جرأتؔ و انشاؔ اور بعد ازاں رنگینؔ نے جو عشقیہ شاعری پیدا کی، وہ جسمانی طلب کی واردات کہی جا سکتی ہے۔ بقول حسنؔ عسکری جرأتؔ کے ہاں جسمانی تسکین کو ایسی مرکزیت حاصل ہو گئی ہے کہ ان کا عشق بڑی جلدی للچاہٹ میں تبدیل ہو جاتا ہے اور منہ سے رال ٹپکنے لگتی ہے۔[۳۰] وہ جرأتؔ کو "عاشق تن" قرار دیتے ہیں۔[۳۱] یہ سب کچھ لکھنو کے حد سے بڑھے ہوئے جنسی کلچر کی وجہ سے تھا۔ جہاں زنانِ بازاری، ڈیرہ دار طوائفیں اور رقاصائیں پورے ماحول پر چھا چکی تھیں اور لکھنو کی شاعری کے لاشعور پر ان عورتوں کی پرچھائیاں گہرے طور پر مسلط ہو چکی تھیں۔ اس لیے وہاں کے شعرا شب و روز ان عورتوں کے حسن و شباب، سنگھار، اطوار، اسلوبِ حیات اور عشقیہ احساسات کی تمثال سازی میں مصروف تھے۔ ان کے شعری موضوعات رفتہ رفتہ سمٹتے سمٹتے محض سراپا نگاری تک محدود ہوتے چلے گئے تھے۔ یہ ہی ان کی کل شعری کائنات تھی۔ انشاؔ، جرأتؔ اور رنگینؔ کی شاعری سے جو عورت برآمد ہوتی ہے، وہ لکھنو کے نشاطیہ رنگوں سے سرشار ہے۔ اس کی رگ رگ میں جنس پھڑکتی ہے۔ جسم کا ایک ایک حصہ دعوت نظارہ ہی نہیں دعوت عیش بھی دیتا ہے۔ جنس اور اشتہا کی ان کیفیات سے لکھنو کے شعرا شرابور ملتے ہیں۔ اس جنسی

کلچر میں جرأت اور انشا نے جو شاعری پیدا کی، ہم اس کی مثالیں درج کرتے ہیں:

ہے ترا گال مال بوسے کا
کیوں نہ کیجئے سوال بوسے کا

منہ لگاتے ہی ہونٹھ پر تیرے
پڑ گیا نقش لال بوسے کا

زلف کہتی ہے اس کے مکھڑے پر
ہم نے مارا ہے جال بوسے کا

صبح رخسار اس کے نیلے تھے
شب جو گزرا خیال بوسے کا

انکھڑیاں سرخ ہو گئیں چٹ سے
دیکھ لیجئے کمال بوسے کا

جان نکلے ہے او میاں دے ڈال
آج وعدہ نہ ٹال بوسے کا

گالیاں آپ شوق سے دیجئے
رفع کیجئے ملال بوسے کا

ہے یہ تازہ شگوفہ اور سنو
پھول لایا نہال بوسے کا

عکس سے آئینے میں کہتا ہے
کھینچ کر انفعال بوسے کا

برگِ گل سے جو چیز نازک ہے
واں کہاں احتمال بوسے کا

دیکھ انشا نے کیا کیا ہے قہر
متحمل تھا یہ گال بوسے کا

پان کھائے تو گلے سے ہوئے ہے سرخی نمود
ایسی گردن سچ ہے لاکھوں گردنیں کٹوائے ہے

ہاتھ اور پاؤں میں ہے یہ چہچہا مندی کا رنگ
جوں نول بیاہی دلہن کا سا سماں دکھلائے ہے

ابھری ابھری چھاتیاں ہیں سخت ایسی ہی کہ بس
ہاتھ جو آئیں نہیں تو سخت دل گھبرائے ہے

پیٹ ہے میدے کی لوئی، ناف پر انگی ہے آنکھ
جب کہ کرتی اچپلاہٹ میں ذراہٹ جائے ہے

جب کہ آتا ہو نظر ابھرا ہوا پیڑو وہ آہ
جو ڈھکی ہے بھید اس کا خیر سے کھل جائے ہے

گوری گوری بھاری بھاری ہیں سریں یہ گول گول
چھیڑنے کو جن کے کیا ہاتھ پھسلا جائے ہے

سر سے لے کر پاؤں تک آفت ہے تو تواے پری
جو تجھے دیکھے ہو جانی اس کو غش آجائے ہے

ناز و انداز و ادا و آن سب ہیں تجھ میں جان
گرمی تیری گفتگو کی سی کوئی کب پا جائے ہے

ران سولے پنڈلیوں تک کیا گدازی ہے سو واں
پاؤں ایسے جو کڑے تک پاؤں پڑنے آئے ہے

اچپلاہٹ ہے سراپا چالیں ہیں اٹھکیلیاں
سیکھنے تجھ سے سجاوٹ ہر کوئی اب آئے ہے

غش ہوا جاتا ہے جی بس عطر کی بو باس سے
جھٹ سے جرأت کے گلے تو آکے جب لگ جائے ہے

مصحفی جو دلی کی داخلی کیفیات اور عشق و جنس کی ارتفاعی شکلوں کے شاعر تھے، ان کے لیے جرأت اور انشا کی شاعری پریشان کن تھی۔ مصحفی کے لیے لکھنو کی دنیا کا شعری منظر ایک ادبی صدمہ کی حیثیت رکھتا تھا۔ وہ شاعر کہ جس کا تخلیقی باطن دلی سے وابستہ تھا۔ لکھنو کی شاعری کے نئے مضامین دیکھ کر پریشان ہوئے بغیر نہ رہ سکا۔ اس

صورت سے بچنے کے لیے وہ بار بار اپنے تخلیقی باطن کی طرف مراجعت کر کے تخلیقی قوت حاصل کرتا رہا۔ اگر اس کے پاس یہ مرکز نہ ہوتا تو وہ عدم مفاہمت کی صورت میں وقت کے خلا میں معلق ہو سکتا تھا، لہٰذا لکھنو کے اس شعری رنگ کے خلاف مصحفی کی مدافعت جاری رہی۔ دلی کی روایت بازگشتوں کی شکل میں تسلسل کے ساتھ ان کے لاشعور میں گونجتی رہی۔ وہ ان بازگشتوں کی طرف کبھی مراجعت کرتے رہے اور کبھی معمولی سا انحراف بھی دکھاتے رہے۔ یہ مطالعہ دل چسپ ہوگا کہ اگر ہم مصحفی کے ہاں لکھنو کی نئی روایت کے خلاف پیدا ہونے والے شعری تاثرات دیکھ سکیں۔ اس کے ساتھ ساتھ اس مقام پر یہ بات بھی قابل ذکر ہے کہ لکھنو کے شعرا مصحفی کو قبول کرنے کے لیے تیار نہ تھے۔ ان لوگوں نے ان کے خلاف ادبی محاذ کھول رکھا تھا۔ ہمیں تصور کرنا چاہیے کہ دلی کا مہاجر شاعر جو لکھنو میں نووارد تھا، اس کے چاروں طرف حریف تھے۔ یوں لگتا ہے کہ وہ دشمنوں کے درمیان شام گزار رہا تھا۔ اس صورت حال کا مصحفی کے دل پر بہت اثر ہوا تھا۔ انہیں جب بھی موقع ملتا تھا اپنے اندر کی بھڑاس نکالنے سے گریز نہ کرتے تھے۔ مصحفی کا احتجاج اس بات پر تھا کہ "معنی" ذلیل ہو رہے تھے اور اس کے ساتھ "اہل معنی" ناقدری کا شکار تھے۔ "واہی گوئی" اور "مسخرگی" کو شاعری سمجھا جا رہا تھا۔ جب شاعری معنویت سے ہی محروم ہوگئی تو اس کے ساتھ ایسی چیزیں وابستہ ہو گئیں جن کا شاعری سے کوئی تعلق نہ تھا مگر لکھنو کی شعری بے معنویت کے دور میں یہ ہی چیزیں معیار قرار پا گئیں۔ مصحفی ایسی چیزوں کے خلاف احتجاج کرتے ہیں:

اہلِ معنی کو یہاں پوچھے ہے کون — صورتِ ذلت ہے معنی سے عیاں
شعر نازک پڑھنے آگے دب گئے — یہ مثل وہ ہے گدھے کو زعفراں

رتبے سے گریں اپنے عقول و افہام — ہو صبح دوم سے دو بدو ظلمت شام
قسمت میں لکھا تھا ریختے کی یہ بھی — واہی گوئی کا شاعری ہووے نام

جو شخص کہ آج ہیں تمسخر پیشہ — اور رکھتے ہیں اپنا وہ تکبر پیشہ
اس مسخرگی پہ حیف ہے وے ٹھہریں — پھر فن سخن میں بھی تبحر پیشہ

ابنائے روزگار کا کیا ماجرا لکھوں
طاقت نہیں ہے ضبط کی پر چپ ہی کیوں رہوں
سارے جہاں کو لاگ ہے جس سے وہ میں ہی ہوں
اب حسبِ حال چاہیے مطلع یہ ہی پڑھوں

مشتے خسیس ریزہ کہ اہل جہاں نیند
با من قراں کنند و قرینان من نیند

ہیں آپ ہی معاملہ گوئی پہ اپنی شاد
لعنت بر ایں معاملۂ عشق پر فساد
ایسا ہی ہوئے دیوے جو ان کے سخن کی داد
ہیں ننگ شاعراں کو جو طرز سخن ہے یاد

مشتے خسیس ریزہ کہ اہل جہاں نیند
بامن قراں کنند قرینان من نیند

مندرجہ بالا اشعار کا انتخاب دیکھنے سے یہ بات واضح ہو جاتی ہے کہ مصحفی شعرائے لکھنو کے مقابلہ میں بہت پریشان تھے۔ یہ ان کی انتہائی بے بسی کا عالم تھا کہ دلی کی اعلیٰ ترین روایات کا نمائندہ ہونے کے باوجود ان شعرا کے مقابلہ میں کام یاب نظر نہ آتے تھے۔ ان کا اصل ادبی محاذ جرأت کے خلاف تھا۔ کیوں کہ جرأت ہی وہ شاعر تھا جس کے تلامذہ کثرت سے تھے اور وہی لکھنو کی معاملہ بندی کا معمار بن چکا تھا۔ جب کہ مصحفی لکھنو کی معاملہ بندی کو "لعنت" قرار دے چکے تھے۔ جرأت نے معاملہ بندی کے رنگ سخن کو ممکن حد تک پھیلایا اور وسعت دی۔ یہ رنگ لکھنو کی ادبی روایت کی پہچان بن گیا تھا۔ سادہ گوئی کی تحریک، واردات قلبی، شیفتگی، عشق اور سوز و گداز کی شاعری سے تعلق رکھنے والے مصحفی کو پورا احساس تھا کہ وہ غلط زمانے میں پیدا ہوا ہے۔ جب کہ اصلی شاعری کی قدر نہیں رہی اور شاعری بھی لکڑی اور دنگل کی طرح اکھاڑے کی چیز ہو کر رہ گئی تھی۔ مصحفی شدت سے محسوس کرتے تھے کہ ان کا دور ناشاعری کا دور ہے۔ جہاں شاعری کی حقیقی قدریں گہنا گئی ہیں۔ شعریت عنقا ہو گئی ہے۔ ظلم یہ ہے کہ شاعری کی قدروں کو نہ پہچاننے والے لوگ بڑے شاعر بن گئے ہیں۔ اس طرح سے جرأت اور ان کے ادبی گروہ کے خلاف ان کا ادبی محاذ تقریباً بیس برس تک کھلا رہا۔

یہ وہ دور تھا جب شاعری کوٹھے پر کودنے اور "دیوار پھاندنے" کا نام بن گئی تھی۔

کودا تیرے کوٹھے پہ کوئی دم سے نہ ہوگا
جو کام کیا ہم نے سکندر سے نہ ہوگا

دیوار پھاندنے میں دیکھو گے کام میرا
جب دھم سے آکہوں گا صاحب سلام میرا (انشا)

لکھنو میں لکھی جانے والی اسی قسم کی ناشاعری کو دیکھ کر مصحفی نے بے اختیار احتجاج کیا تھا:

کیا چمکے گا اب فقط میری نالے کی شاعری
اس عہد میں ہے تیغ کی بھالے کی شاعری

سامان سب طرح کا ہو لڑنے کا جن کے پاس
ہے آج کل انہیں کے مسالے کی شاعری

شاعر رسالہ دار نہ دیکھے نہ میں سنے
ایجاد ہے انہیں کا رسالے کی شاعری

مرد گلیم پوش کو یاں پوچھتا ہے کون
گر گرم ہے تو شال دوشالے کی شاعری

یہ شعر گرم گرم پڑھے جاتے یوں نہیں
منہ بولتی ہے گرم نوالے کی شاعری

نخرہ بھی شعر میں ہو تو ہاں سوز کا سا ہو
کس کام کی وگرنہ چھنالے کی شاعری

دیوان جن کے کفش سے افزوں نہیں ذرا
کرتے ہیں کیا وہ لوگ کسالے کی شاعری

چونے کے کاغذوں پہ جھڑیں ہیں جو اپنے شعر
یعنی کہ آرہی ہے دوالے کی شاعری

ق

کیسا ہی بڑھ چلے وہ کلام شریف پر
سرسبز ہو کبھی نہ رزالے کی شاعری

بعضوں نے تب تو شعر پہ حسرت کے یوں کہا
کیا دال موٹھ بیچنے والے کی شاعری

ہوں مصحفی میں تاجر ملک سخن کہ ہے
خسرو کی طرح یاں بھی اثالے کی شاعری

مصحفی کی اس ہم عصر صورت حال کو دکھانے کا مقصد یہ تھا کہ ہم اس منظر نامہ کو دیکھ لیں اور ان ادبی آویزشوں کا جائزہ لے لیں کہ جو ایک شدید دباؤ کی شکل میں مصحفی پر مسلط رہی تھیں۔ مصحفی جیسا شخص برس ہا برس تک مدافعت کا مظاہرہ کرتے ہوئے اپنی شاعری پر ڈٹا رہا لیکن آخر کار اس دباؤ کی تاب نہ لا کر وہ لکھنو کی شعری روایت کو محدود سطح پر اختیار کرنے کے لیے مجبور ہو گیا۔ اس بدلتے ہوئے رجحان میں اول اول مصحفی نے دلی کے بنیادی رنگوں میں لکھنو کے رنگ سخن کا امتزاج پیدا کیا۔ مصحفی کا یہ فیصلہ لاشعوری نہیں تھا۔ یہ برس ہا برس کی شعری کش مکش، آویزش اور دباؤ کا نتیجہ تھا۔ اس نتیجہ کے جملہ مراحل سے گزرنا مصحفی کے لیے شائد بہت اذیت ناک ہو گا۔

وہ طرز سخن جس پر ان کو ناز تھا اور وہ روایت جس سے ان کا سر بلند تھا، اس سے کسی سطح پر بھی انحراف کر جانا ضمیر کے بحران کا مسئلہ تھا۔ ذہنی طور پر ان کے لیے یہ شعری بحران کا زمانہ تھا۔ ایک روایت سے دوسری روایت کی طرف سفر کی کڑی منزل درپیش تھی۔ ان حالات کے پس منظر میں مصحفی کے ہاں تبدیلی کا عمل خاموشی کے ساتھ آہستہ آہستہ شروع ہو جاتا ہے۔ تبدیلی کے اس عمل کا مشاہدہ دیوان دوم میں کیا جا سکتا ہے جس کا زمانۂ تصنیف ۸۷-۱۷۸۶ء / ۱۲۰۱ھ کے بعد کا دور بتایا جاتا ہے۔ اس مقام پر مصحفی کے تخلیقی عمل میں تین ذہنی سطحیں نظر آتی ہیں۔ اول یہ کہ وہ اپنی اصل بنیادوں کے مطابق شاعری جاری رکھتے ہیں۔ دوم یہ کہ دلی اور لکھنو کے رنگوں کی آمیزش سے ایک نیا امتزاجی رنگ تخلیق کرتے ہیں۔ سوم یہ کہ لکھنو کے رنگ سے متاثر ہو کر اسی رنگ میں شعر کہتے ہیں مگر جرأت، انشا اور رنگین کے سوقیانہ رنگ اختیار نہیں کرتے بلکہ لکھنو کی جنس زدہ' بے اثر اور شعریت سے محروم خارجیت کو گوارا بنانے کی سعی کرتے ہیں۔ مستقبل میں ان کی شاعری کم و بیش ان ہی خطوط پر رواں دواں رہتی ہے۔

مصحفی کی شاعری کو بہتر طور پر سمجھنے کا ایک قرینہ یہ ہے کہ ہم ان کی شاعری پر لکھنو کے رنگ سخن کے اثرات کا تدریجی طور پر جائزہ لیں۔ اتفاق سے مصحفی کے دواوین عہد بہ عہد ترتیب کے ساتھ الگ الگ موجود ہیں اور یوں ہم ان دواوین کی روشنی میں یہ دیکھ سکتے ہیں کہ ان کی شاعری پر دبستان دلی کے اثرات کب تک قوی رہے اور کس دور میں ان کے ہاں رنگِ لکھنو کی نمود شروع ہوئی۔ مصحفی کے دواوین ان کی شاعری کے عروج و زوال کی دل چسپ کہانی بیان کرتے ہیں۔

لکھنو کے رنگِ شاعری کے اولین نقوش مصحفی کے دوسرے دیوان میں نظر آتے ہیں۔ یہ دیوان ۸۷-۱۷۸۶ء / ۱۲۰۱ھ کے بعد کے دور کا ہے۔ جب کہ انہیں لکھنو میں رہتے ہوئے تین برس بیت چکے ہیں۔ لکھنو کے نئے ادبی ماحول میں اپنی بقا کے خیال سے وہ رفتہ رفتہ بتدریج نئے رنگ سخن کی جانب مائل ہوتے جا رہے ہیں۔ ان کی انتخابیت کا فطری جوہر خود بہ خود شاعری کے نئے رنگ و آہنگ سے متاثر ہونے کی سطح کا تعین کر لیتا ہے اور جذب وانجذاب کی حدیں بھی دریافت کر لی جاتی ہیں۔ مصحفی لکھنو کی نئی شعری روایت سے محض جزوی طور پر متاثر ہوتے ہیں۔ لکھنو کی خارجیت مصحفی کی غزل میں معتدل، قابلِ قبول اور خوش گوار رنگوں میں ڈھلی ہوئی معلوم ہوتی ہے۔

مصحفی کا دیوان سوم ۹۵-۱۷۹۴ء / ۱۲۰۹ھ کے لگ بھگ مکمل ہوا۔ مصحفی کو لکھنو پہنچے گیارہ برس بیت چکے ہیں۔ دلی کی روایت کا غلبہ بدستور قائم رہتا ہے۔ اس دیوان کا مجموعی مزاج جذبہ و احساس، لطافت، شیفتگی اور سوز و گداز کی داخلی کیفیات سے معمور نظر آتا ہے۔ اس دیوان سے یہ بھی معلوم ہوتا ہے کہ مصحفی ایک حد تک انشا و جرأت کا اثر بھی قبول کر چکے ہیں۔ مصحفی نے لکھنو کے ادبی ماحول میں بقائے ذات کے لیے محدود سطح پر مفاہمت کر لی ہے۔ ان اثرات کا مجموعی تناسب بہت کم ہے۔ البتہ ان اثرات سے یہ ضرور معلوم ہوتا ہے کہ ان کا رنگ سخن آہستہ آہستہ زمانی تبدیلیوں کی طرف مائل ہو چکا ہے۔ اپنی ذات کے ناگزیر تحفظ اور ماحول کے تقاضوں سے مجبور ہو کر مصحفی اس نئی روشنی کو اختیار کرتے ہیں۔ مثال کے لیے یہ غزل دیکھیے:

نارنولی جو کبھی اس نے منگائی مہندی
دور سے مجھ کو بھبوکا نظر آئی مہندی

پور پور اس کی کمربستہ ہوئی خوں پہ مرے
لال ڈوروں سے جو فندق پہ جمائی مہندی

چھچھی ایسی ہی کافر ہے کہ اس کافر نے
تو کہے خونِ شہیداں سے گندھائی مہندی

ہاتھ پہنچوں تلک اس بت نے جو مل مل کے رنگے
تازہ ترکیب جو تھی مجھ کو بھی بھائی مہندی

باندھ مٹھی میں مرے دل کو کیا خون اس نے
اور دانست میں لوگوں کی رچائی مہندی

قطع پاجامے کی ایڑی تلک آگے کب تھی
یعنی اس پردے میں پاؤں کی چھپائی مہندی

غزل اک اور بھی لکھوا کہ مرے ہاتھوں میں
ہو سر انگشتِ قلم تجھ سے حنائی مہندی

اس دیوان سے اس بات کا سراغ بھی ملتا ہے کہ مصحفی کی شاعری میں دلی کی روایت اور لکھنو کے نئے رنگ سخن سے ایک امتزاجی کیفیت کا عمل بدستور جاری ہے۔ یہ مصحفی کے امتزاجی رنگ ہی کا کمال تھا کہ دلی اور لکھنو کے دبستان ایک فردِ واحد کے تجربے کی بدولت ایک نئی وحدت کی شکل اختیار کرتے ہیں۔ ایک ایسی وحدت جو نئی بھی ہے اور پرانی روایات کی مظہر بھی ہے۔ جہاں دو زمانے ایک نقطۂ اتصال پر کھڑے ملتے ہیں۔ جہاں تاریخی شعور اور ماضی و حال کی بصیرت ایک نئے شعری پیکر کی شکل بناتی ہے جس میں آنے جانے والے زمانوں کی بازگشتیں سنائی دینے لگتی ہیں اور جن میں خود ایک ایسے فرد کی نوا بھی گونجتی ہے جس نے ان بازگشتوں کو ایک نئی معنویت کے رشتے میں پرو دیا ہے۔

دیوانِ سوم اس بات کی شہادت بھی فراہم کرتا ہے کہ مصحفی کے ہاں کہیں کہیں رنگِ لکھنو بہت غالب بھی آگیا ہے اور وہ دلی کی روایتی بنیادوں سے دور ہٹنے لگے ہیں مگر یہ اثرات جزوی ہیں۔ شائد وقتی ضروریات کے تحت یہ عمل کیا گیا ہوگا۔

دیوان چہارم اور پنجم میں اگرچہ مصحفی نے رنگِ لکھنو کی پیچیدہ اور عجیب ردیفوں کو اختیار کیا ہے مگر اس کے باوجود دیوان کے مجموعی مزاج پر مصحفی کا باطنی مرکز یعنی دلی غالب نظر آتا ہے۔ یہ ہی وجہ ہے کہ پہلے تین دواوین کی طرح یہ دیوان بھی مصحفی کی شاعری کی سرشاری، سوز و گداز، شیفتگی، جگرداری اور نیازمندی کی فضا رکھتا

ہے۔ لکھنو کی شعری فضا میں وہ بدستور رنگ دلی کے شاعر ہیں۔ جرأت وانشا کی عشقیہ خارجیت، معاملہ بندی اور عامیانہ مضامین کے مقابلے میں مصحفی جس نوعیت کی شاعری کر رہے تھے، ایک طرف وہ شاعری دلی کے رنگوں کو پیش کر رہی تھی اور دوسری طرف لکھنو کے ابتذال کو رد کرتے ہوئے خارجیت کی شکلوں میں جمالیاتی رنگوں کو پیش کر رہی تھی۔

ہرگز نہ کھلی آنکھ تری خواب سے غافل
اور قافلۂ صبح سفر کر گیا کب کا

اسیر جتنے تھے آزاد ہو گئے صیاد!
قفس سے ایک نہ یہ مرغِ ناتواں چھوٹا
پھر وہ بے تابیِ دل یاد دلائی گل نے
اک ذرا صبر تہِ دام مجھے آیا تھا

ہم لا کے جنسِ دل کے تئیں پھر سے لے گئے　　بازارِ روزگار میں ازبس کساد تھا

مژگاں کی کس کی یاد تھی یارب کہ تا سحر　　کل ساری رات دل میں مرے کاو کاو تھا

اے مصحفی کل کوچۂ خوباں میں گئے تھے　　دیکھا جو وہاں سایہ دیوار گرے ہم

ہو عزمِ سفر تجھ کو تو اے مصحفی اب بھی　　چلنے کے لیے قافلے تیار کھڑے ہیں

نہ جا تو سیر کو لالے کی دل دھڑکتا ہے　　کہ پیرہن ہے ترے بر میں سرخ لاہی کا
اگرچہ خنجرِ مژگاں بھی تیز ہیں لیکن　　چبھے ہے دل میں یہ انداز کج کلاہی کا

آفتابِ اوجِ خوبیِ لالۂ گلزار حسن　　کون تھا یعنی میرا آتشیں رخسارہ تھا
عبیر مل کے مرے منہ سے جب وہ شاد ہوا　　مرے بھی ہاتھ میں تھوڑا سا پھر گلال دیا

ہر چند کہ تھا قابلِ دیدن بدن اس کا　　پر آنکھ نہ ٹھہری جو کھلا پیرہن اس کا

دیوانِ ششم (۱۸۰۹ء / ۱۲۲۴ھ) ناسخ کے زیر اثر لکھا گیا ہے۔ اس لیے یہ دیوان خالص شاعری کے جوہر سے تقریباً عاری نظر آتا ہے۔ البتہ یہ بات توجہ طلب ہے کہ مصحفی بڑھاپے میں بھی اپنے دور میں پیدا ہونے والی تحریکوں سے متاثر ہوتے ہیں۔ ناسخ کی لسانی تحریک سے وہ خود متاثر ہوئے اور یہ دیوان اسی اثر کا نتیجہ ہے۔ اس دیوان کی زبان ان کی روایتی زبان کے مقابلہ میں بہت صاف ہے۔ اسے دیکھ کر ایک نئے شعری اسلوب کا احساس بھی ہوتا ہے۔ ان کی زبان اور محاورہ میں ایک نئے لسانی دور کا اعلان ملتا ہے جہاں زبان کے پرانے رنگ کو متروک قرار دیا جاتا ہے لیکن جہاں تک مصحفی کی شاعری کا تعلق ہے، ان کے متخیلّہ میں ضعف و نقاہت کا احساس ہوتا ہے۔ شعری تجربے میں پہلے جیسی کاٹ، تخیل کی تیزی، جمالیاتی طرزِ احساس اور بہت روشن و خوش گوار تمثالوں کا وہ دور ختم ہوتا نظر آتا ہے کہ جس کی بنا پر فراقؔ نے مصحفی کی شاعری کو "پکچر گیلری" کا نام دیا تھا۔ دیوان ششم میں ان کی حسیات کی تیزی ماند پڑ جاتی ہے اور حساسیت کی لہریں کم زور دکھائی دیتی ہیں۔ وہ شاعر جو محبوب کی تمثال گری کے بغیر آگے نہ بڑھ سکتا تھا اب اس کوچہ کا رخ بھی نہیں کرتا۔ جہاں جہاں اس نے ایسے اشعار کہے ہیں، ان پر واماندگی غالب ہے۔ رنگ پژمردہ اور خاموش ہیں۔ تیز رنگوں، روشنیوں، خوشبوؤں، گلاب جسموں، پھول چہروں اور حنا سے مسرور ہاتھوں کے مناظر دیوانِ ششم سے غائب ہیں۔

زوالِ عمر، زوالِ فن، کہولت، ایام کی سرد مہری، فکرِ معاش اور اہلِ لکھنو کے ساتھ مستقل ادبی تنازعات کے سبب ان کے اعصاب تھکے ماندے، مضمحل اور شکستگی کی حالت میں ملتے ہیں۔ ایک جانب مصحفی کی یہ ذہنی کیفیات ہیں اور دوسری جانب ناسخ کی لسانی تحریک نے بھی دیوان ششم کو خشک، بے مزہ اور بے کیف بنانے میں اہم کردار ادا کیا ہے مگر یہ بات یقیناً دل چسپ معلوم ہوگی کہ دیوان ہفتم (۱۸۱۰ء کے مابعد) سے بے کیفی اور بے رنگی کی کیفیات کافی حد تک ختم ہو جاتی ہیں۔ شائد ناسخ کے اثرات محدود مدت کے لیے تھے۔ مصحفی جلد ہی اس حصار سے باہر نکل آتے ہیں۔

دیوان ہفتم میں دوبارہ وہ اپنے خاص رنگِ سخن کی طرف مراجعت کرتے ہیں۔ اس دیوان میں مصحفی کی شاعری اپنے تخلیقی وجود کو بحال کرتے ہوئے ملتی ہے لیکن ان کا آخری دیوان یعنی دیوان ہشتم ان کے شعری زوال کی مکمل طور پر تصدیق کرتا ہے۔ اس دیوان میں لکھنو کی بے روح خارجیت باقی رہ جاتی ہے۔ اپنے باطنی مرکز یعنی دلی سے ان کا رشتہ ختم ہو جاتا ہے اور یہ ہی بات اس دیوان کے زوال کا سبب بن جاتی ہے۔ دیوانِ ہشتم کے زمانے میں رعایتِ لفظی کا دور دورہ تھا۔ مصحفی بھی اس سے متاثر ہوئے بغیر نہ رہ سکے۔ بقول ڈاکٹر نورالحسن نقوی دیوانِ ہشتم میں مصحفی اس کوشش میں مصروف ملتے ہیں کہ کوئی شعر صنعت سے خالی نہ رہ جائے اور جو صنعت ان کے لیے سب سے زیادہ پر کشش ہے، وہ رعایت لفظی ہے۔[۳۲] اس دیوان کو دیکھ کر یوں محسوس ہوتا ہے کہ جیسے ہم ایک بے حد واماندہ ذہن کے مرجھائے ہوئے نقوش دیکھ رہے ہیں۔ کہنے والے کے پاس ذہنی شکست کے سوا کچھ نہیں ہے۔ وہ محض شعر کہنے کی عادت کو پورا کر رہا ہے۔ وہ شاعر کہ جس کے ہاں جمالیاتی طرز احساس کی نہایت خوب صورت شکلیں وجود میں آتی تھیں۔ اس دیوان میں یک سر بنجر، اجاڑ اور غیر تخلیقی ہو گیا ہے۔

انشاؔاللہ خان انشاؔ

(۱۷۵۶-۱۸۱۸ء)

انشاؔ ۵۷-۱۷۵۶ء کے لگ بھگ سراؔج الدولہ کے زمانہ میں مرشد آباد میں پیدا ہوئے۔[۳۳] ایک اور حوالے کے مطابق انشاؔ کی پیدائش ۵۴-۱۷۵۲ء کے دوران ہوئی ہوگی۔[۳۴] تقریباً نو برس کی عمر میں اپنے والد میر ماشاءاللہ خان مصدر کے ساتھ ۱۷۶۴ء/۱۱۷۸ھ کے قریب فیض آباد آئے۔ اس طرح انشاؔ کو اپنے بچپن ہی سے فیض آباد کو آباد ہوتے دیکھنے کا موقع ملا۔ جوان ہونے پر انشاؔ کو نواب شجاؔع الدولہ کے دربار تک رسائی حاصل ہوئی اور اس کی وفات (۱۷۷۵ء/۱۱۸۸ھ) کے بعد انشاؔ اور ان کے والد نے فیض آباد کی سکونت ترک کر دی۔ اس نقل مکانی کے محرکات کچھ واضح نہیں ہیں۔ اس دور میں لوگ دلی چھوڑ کر فیض آباد جا رہے تھے مگر انشاؔ کے والد فیض آباد سے دلی چلے گئے۔ انشاؔ، مرزا نجف خان کے لشکر میں شامل ہوگئے اور عسکری زندگی بسر کرنے لگے۔ یہیں سے انشاؔ کی عملی زندگی کا ایک نیا دور شروع ہوتا ہے۔ انشاؔ نے مرزا نجفؔ خان کے ساتھ بندھیل کھنڈ کی فوجی مہمات میں حصہ لیا اور ۱۷۷۹ء میں اس کے ساتھ مستقلاً دلی میں مقیم ہوئے۔ یہ وہ زمانہ تھا کہ جب دلی کا سیاسی منظر شہر کی مسلسل تباہ کاری اور قتل و غارت کے سبب سے بے حد نڈھال اور مضمحل ہو چکا تھا۔ سیاسی ابتری کے اس ماحول میں مرزا نجف خان کو شاہ عالم ثانی نے اس امید پر میر بخشی بنایا تھا کہ وہ فوج کو از سرِ نو منظم کر کے مرہٹوں سے نجات دلوا دے گا۔[۳۵] نجف خان کی شجاعانہ حکمت عملی سے یہ ضرور ہوا کہ دلی کے نواح اور دور دور تک جاٹوں کی سرکوبی کی گئی اور آگرہ تک کا علاقہ قابو میں آگیا۔ امن و امان اور انتظامی حالات میں بہتری پیدا ہوئی اور مالی حالات اچھے ہوگئے۔[۳۶] مرزا نجفؔ اس تبدیلی کے باعث خود تو مکمل طور پر شاہانہ زندگی بسر کرنے لگا۔[۳۷] مگر عوام اور شاہی خاندان کی حالت میں بہتری پیدا نہ ہو سکی۔ بوڑھا بادشاہ حکومت کی اصل طاقت اور اقتدار سے محروم اور مالی ابتری کا بدستور شکار رہا۔ اس کی گرتی ہوئی صحت اور پے در پے صدمات اسے مسلسل پژمردہ کرتے رہے۔

دلی کی تہذیبی سرگرمیاں، تباہی و بربادی کے باوجود جاری تھیں۔ رقص و موسیقی کی محفلیں برپا ہوتی رہتی تھیں۔ مشاعرے حسبِ معمول جاری تھے۔ سرِ شام محفلِ مشاعرہ آراستہ ہوتی تھی۔ چاندنیاں بچھائی جاتیں، شمعیں فروزاں ہوتیں، خوشبوئیں جلتیں، شعرا محفل میں شرکت کے لیے آتے اور مشاعرے صبح کے دو بجے تک جاری رہتے۔ ان ہی محفلوں میں شرکت سے انشاؔ کی ہنگامہ آرا طبیعت کے جوہر پہلی بار آشکار ہوئے۔ مرزا عظیم بیگ سے ایک زبردست معرکہ پیش آیا۔ نوبت جنگ و جدل تک جا پہنچی تھی کہ لکھنو کے شہزادے مرزا مینڈھو (خلف شجاع الدولہ) نے صلح صفائی کروا دی۔[۳۸]

دلی کے دورانِ قیام میں انشاؔ، شاہ عالم کے دربار سے بھی وابستہ رہے۔ شائد یہ مرزا نجفؔ خان کی وجہ سے ممکن ہوا ہوگا۔ ۱۷۸۲ء میں نجف خان کی وفات کے بعد انشاؔ کے لیے کسی نئے توسل کی ضرورت محسوس ہوئی۔ اب انشاؔ محمد بیگ ہمدانی کی سپاہ میں شامل ہوئے۔ دلی کے قیام میں انشاؔ، مرزا مظہر جانِ جاناں کی خدمت میں بھی حاضر

ہوئے تھے۔ یہ ان کی جوانی کا زمانہ تھا۔ طبیعت کی جولانی زوروں پر تھی۔ مرزا مظہر کے کلام معجز نظام کی لایزال لذت اور روحانی مٹھاس کی کشش انہیں جامع مسجد کے متصل ایک بالا خانہ پر لے گئی جہاں موصوف کا قیام تھا۔ انشا نے تقریب ملاقات کے لیے "اصلاح بنوائی ڈھاکہ کی ململ کا جامہ پہنا۔ سرخ رنگ کا چیرہ سر پہ باندھا" ایک کٹار کو پٹکے میں اڑس کر اپنے ہاتھی پر سوار ہوئے' مرزا صاحب کی خدمت میں پہنچے تو انہوں نے کمال شفقت و مہربانی کا سلوک کیا۔[۳۹] دلی کے قیام کے دوران میں انشا کو جو سب سے قیمتی تجربہ حاصل ہوا، وہ دلی کی زبان کا مطالعہ تھا۔ انشا نے دلی کی زبان کو سماجی لسانیات کے نقطۂ نظر کے مطابق بھی پرکھا تھا۔ یہ مشاہدات بعد ازاں لکھنو جا کر "دریائے لطافت" کی صورت میں ظہور پذیر ہوئے۔

۱۷۸۸ء میں انشا عسکری زندگی سے اکتا گئے۔ شائد روز روز کی لشکر کشی اور کشت و خون سے تنگ آکر انہوں نے اس زندگی کو تج دینے کا فیصلہ کیا ہوگا۔ ویسے بھی یہ سپہ گری کے زوال کا زمانہ تھا۔ اس میں کوئی روشن امکان نظر نہ آسکتا تھا، لہٰذا اس بار انشا کی مہماتی طبیعت نے رزم کی جگہ بزم کا انتخاب کیا تھا اور بزم کے لیے لکھنو سے بہتر دوسری جگہ نہ تھی۔ یہ بات بھی یقینی ہے کہ اس دور کے لکھنو کے لیے انشا بے حد موزوں انسان تھے۔ ان کا اصل مقام مرزا نجف خان کا لشکر تھا نہ محمد بیگ ہمدانی کی سپاہ۔ ان کا اصل اور موزوں ترین مقام لکھنو کے امرا کی مجالس میں تھا اور اس بار وہ اپنے حقیقی مقام پر پہنچ گئے تھے۔ لکھنو کے نئے تہذیبی مزاج، بہتر مالی حالات اور امن و سکون کی بدولت انشا کے وہ تمام جوہر ظاہر ہونے لگے جو فوجی مہمات کے سبب دبے ہوئے تھے۔ ان کی تیزی طراری، طباعی اور جودت طباع کے اظہار کے لیے لکھنو کا معاشرہ نہایت عمدہ مواقع پیش کر رہا تھا۔ چناں چہ لکھنو پہنچ کر ہی ان کے تخلیقی جوہر کا سرچشمہ زور شور سے جاری ہوا اور اردو شاعری نے ان کی نہ ختم ہونے والی ذہنی فعالیت کے بے پناہ منظر دیکھے۔

لکھنو کا قیام انشا کی زندگی کا سب سے ہنگامہ خیز دور تھا۔ تخلیقی اعتبار سے یہ ان کی زندگی کا تیز ترین اور زرخیز ترین دور بھی تھا۔ الماس علی خاں، مرزا سلیمان شکوہ اور بعد ازیں سعادت علی خان کے توسل کی بدولت وہ مالی پریشانیوں سے آزاد رہے۔ سعادت علی خان کے توسل کے دوران تو کہا جاتا ہے کہ ان کے دروازوں کے باہر ہاتھی جھومتے تھے اور شان و شوکت کی زندگی تھی۔[۴۰] اس لیے لکھنو میں انشا کے لیے تخلیقی منابع کو بروئے کار لانے کا زبردست موقع حاصل ہوا تھا اور انشا کی طباعی نے اس میں کوئی کسر نہ اٹھا رکھی تھی۔

انشا اپنی خود بیں طبیعت کی وجہ سے لکھنو میں عجب کام کرتے رہے۔ ان کے اندر ایک زبردست خواہش یہ تھی کہ وہ ہمہ وقت چونکا دینے والے کام کرتے رہیں تاکہ لوگوں کی توجہ ان کی طرف مبذول ہوتی رہے۔ یہ لکھنو کی درباداری کا اثر بھی ہو سکتا ہے جہاں فرد کی زندگی کی بقا اس میں تھی کہ اپنے آقا کو ہمیشہ کسی نہ کسی کام سے چونکا کر خوش کیا جائے۔ بہ صورت دیگر مجلس یا دربار میں فرد کی حیثیت صفر سمجھی جاتی تھی۔ انشا اس کام میں بہت آگے تھے۔ جیسے ایک بار وہ دریا پر پنڈتوں کے کپڑے پہن، چار ابرو کا صفایا کر پنڈت بن بیٹھے تھے۔ خوب زور شور سے اشلوک پڑھتے اور منتر جپتے تھے۔ جو بھی آتا، اسے تلک لگاتے جاتے تھے اور عوام ان کی خدمت میں نذر پیش کرتے

جاتے تھے۔[۴۱] اور یا پھر ایک بار کسی خاص مقصد کی بجا آوری کے لیے وہ سعادت علی خان کے دربار میں زنانہ روپ بھر کر پہنچ گئے تھے۔ خود بنی اور چونکا دینے کا یہ ہی رجحان ان کی شاعری میں ادق شعری لغت، سنگلاخ زمینوں اور ردیف و قوافی کے عجائبات دکھانے کا موجب بنتا ہے۔ جس کا ذکر ہم آئندہ سطور میں کریں گے۔

لکھنو ہی میں انشا اور مصحفی کے درمیان ایک تاریخی معرکہ پیش آیا تھا۔ اس معرکہ کا زمانہ ۹۵-۱۷۹۴ء / ۱۲۰۹ھ کے لگ بھگ ہے۔ جب مصحفی اور انشا دونوں مرزا سلیمان شکوہ کی سرکار کے متوسلین میں سے تھے۔ اس معرکے کی یادگار نظمیں محفوظ ہو چکی ہیں۔ مصحفی و انشا کے معرکہ میں مصحفی بہت رنجور ہو گئے تھے۔ معرکہ کا پلڑا انشا کے حق میں جھکا ہوا تھا اور انشا تو وہ شخص تھا جس نے اپنی زندگی میں حریفوں پر ہمیشہ فتح ہی پائی تھی۔ دلی اور لکھنو کے شاعروں اور درباروں میں کون تھا جو انشا کا ڈٹ کر مقابلہ کر سکتا تھا۔ انشا خود بھی جانتا تھا کہ اپنے علم و کمال کی وجہ سے وہ کڑے سے کڑے امتحان میں پورا اتر سکتا تھا اس کو اپنی ذات پر بجا طور پر غرور تھا۔ البتہ لکھنو میں مصحفی سے معرکہ کے باعث آصف الدولہ کے حکم سے اسے لکھنو بدر ہونا پڑا تھا جس کا انشا کو بے حد رنج تھا۔ انشا کے نہایت غضب ناک غصہ کا حال بحرِ طویل میں لکھی گئی ان کی ایک نظم میں موجود ہے۔ انشا کی یہ نظم جس میں مصحفی کو بے دریغ گالیاں سنائی گئی ہیں۔[۴۲] انشا کی شکست خوردگی کی دلیل ہے اور ان کی خاندانی شرافت و وقار کو پارہ پارہ کرتی نظر آتی ہے۔

لکھنو میں نواب سعادت علی خان کے ساتھ ان کی طویل رفاقت کا دور مشہور ہے۔ جب لکھنو میں انشا کا طوطی بولتا تھا مگر سعادت علی خان کے دربار ہی میں اپنی ہرزہ سرائی کی عادت کے سبب ان کو بدترین ہزیمت کا سامنا کرنا پڑا۔ انشا کی اس ہرزہ سرائی کی عادت نے اس وقت اسے تباہ کروا دیا جب اس نے سعادت علی خان کو بھرے دربار میں زورِ بیان کے عالم میں "انجب" کہہ دیا تھا۔ آزاد کا کہنا ہے کہ ایک بار سعادت علی خان کے دربار میں خاندانی شرفا کی شرافت اور نجابت کے تذکرے ہو رہے تھے۔ سعادت علی خان نے کہا کہ کیوں بھئی ہم بھی نجیب الطرفین ہیں۔ سید انشا بول اٹھے کہ حضور بلکہ انجب...... سعادت علی خان حرم کے شکم سے تھے۔[۴۴] اس کے بعد سعادت علی خان نے انشا کو اذیت دینے کے اسباب پیدا کیے۔ ان کی خدمات ختم کی گئیں۔ تنخواہ بند ہوئی اور انشا بری طرح مصائب میں گرفتار ہو گئے۔ زندگی کے آخری ایام بہت پریشانی میں گزرے۔ غازی الدین حیدر کی تخت نشینی (۱۸۱۴ء) کے بعد اگرچہ ان کے حالات بہتر ہو گئے تھے مگر عارضۂ جنون کی گرفت میں آ گئے تھے۔ اسی عالم میں ۱۸۱۸ء / ۱۲۳۳ھ میں انتقال ہوا۔[۴۵]

انشا کی بنیادی حیثیت شاعر کی ہے۔ اس کے بعد وہ ماہرِ لسانیات نظر آتے ہیں۔ کہانی نگار کے طور پر "رانی کیتکی" اور "سلکِ گوہر بار" ان کے فن کی اہم یادگاریں ہیں۔

اردو شاعری کی تاریخ میں انشا بلا شبہ ایک نابغۂ روزگار کی حیثیت رکھتے ہیں۔ یہ عجیب بات ہے کہ انشا کے مداح اور ان کے مخالفین دو انتہاؤں پر کھڑے نظر آتے ہیں۔ ایک طرف مصطفیٰ خان شیفتہ ہیں کہ جنہوں نے انیسویں صدی میں اپنے تذکرے "گلشن بے خار" (۳۵-۱۸۳۴ء / ۱۲۵۰ھ) میں جب یہ کہا تھا کہ انشا نے کسی بھی

صنفِ سخن میں بطریق رائج شعر نہیں کہا ہے۔[۴۶] تو اس قول سے انشا کی شاعری کی بنیاد ہل گئی تھی اور ۱۸۸۰ء میں جب "آبِ حیات" شائع ہوئی تو آزاد، انشا کی شاعری کے لیے رطب اللسان نظر آتے ہیں۔ وہ انشا کی قدرتِ کلام کی بھرپور مداحی کرتے ہیں۔ انیسویں صدی میں انشا کی شاعری کی تفہیم کے لیے یہ دو انتہا پسند رویے پیدا ہوئے تھے۔ وقت گزرنے کے ساتھ ساتھ اردو ادب کے نقاد بیسویں صدی میں شیفتہ کے ہم نوا ہوتے گئے اور انشا کی شاعری پر آزاد کی پرزور آرا کم زور پڑنے لگیں۔ اس مسئلہ کو بہ نظرِ غور دیکھا جائے تو معلوم ہوگا کہ بیسویں صدی کے نقاد شاعری کے موضوع و مواد پر زیادہ توجہ صرف کرنے لگے تھے اور زبان پر ان کی توجہ ثانوی حیثیت اختیار کر گئی تھی۔ انیسویں صدی میں شیفتہ کی رائے کا انحصار بھی شاعری کے موضوعات، مطالب اور مواد پر مبنی تھا اور شیفتہ جیسے سنجیدہ شاعر اور نقاد کے لیے انشا کی شاعری شائد لفظی بازی گری جیسی کوئی چیز ہوگی۔

جیسا کہ ہم نے ابھی اشارہ کیا ہے انشا ایک نابغۂ روزگار شاعر تھا۔ وہ از بس ذہنی فعالیت سے معمور انسان تھا۔ ایسے انسانوں کی ذہنی توانائی ان کے لیے مسئلہ بن جاتی ہے۔ اگر ان کی ذہنی توانائی کا مصرف تخلیقی سطح پر ہو جائے تو اس سے معجزے برآمد ہو سکتے ہیں۔ یہ لوگ جس سمت میں توانائی صرف کریں، انتہا پسندی سے کام لیتے ہیں۔ چناں چہ انشا کی ذہنی فعالیت لکھنو کی شاعری میں صرف ہوئی اور یہ ذہنی فعالیت خود اس کے لیے مسئلہ بن گئی تھی۔ اس کی ذات میں ایک مسلسل ہنگامہ برپا رہتا تھا۔ اس کے ساتھ ساتھ انشا کی ذات کا ایک پہلو یہ بھی تھا کہ اس کے اندر نمودِ ذات کی زبردست خواہش موجود رہتی تھی اور لوگوں کی توجہ اپنی طرف مبذول کروانے کا شدید رجحان بھی پایا جاتا تھا۔ چناں چہ انشا کے ہاں نہایت ادق زمینوں کا استعمال اسی قسم کے رجحانات کے باعث پروان چڑھا۔ لفظوں پر کامل گرفت کے بھرپور احساس نے لفظوں کے ساتھ جنون کی حد تک کھیلنے کا آغاز کیا۔ نمودِ ذات کی خواہش اور بے قابو انانیت کے اظہار نے انشا سے دو غزلے تو کیا سہ غزلے لکھوا دیے۔ لکھنو کا بازارِ سخن بھی اسی جنونِ لفظی کا خریدار تھا۔ انشا کی تخلیقی پیداوار کے لیے لکھنو بہترین منڈی کی حیثیت رکھتا تھا۔ انشا کی شاعری اسی رو میں بہتی رہی۔ مجلسی اور درباری مصروفیات اس قدر تھیں کہ انشا کو کبھی یہ سوچنے کا موقع ہی نہ ملا ہوگا کہ وہ کس سمت میں جا رہے ہیں۔ کیا کچھ لکھ رہے ہیں اور جو کچھ لکھ رہے ہیں، وہ شاعری ہے بھی یا نہیں۔

ان سب باتوں کو دیکھ کر انشا کی شعری ذہانت اور ان کے نابغۂ روزگار ہونے پر شک بھی ہونے لگتا ہے۔ جو شخص لکھنو کے شعری بازار میں جا کر اسی رنگ میں رنگ گیا جو شخص اپنی تمام تر داستانی ذہانت و فطانت کے باوجود یہ نہ سمجھ سکا کہ اس کی شاعری حقیقی شاعری کو نظرانداز کر رہی ہے اور جو کچھ وہ لکھ رہا ہے، وہ شاعری نہیں بلکہ ناشاعری ہے تو کیا ہم ایسے شاعر کی شعری ذہانت پر اعتماد کر سکتے ہیں؟ یہ کہنا کہ انشا نے وہی کچھ لکھا جو زمانے کا مذاق تھا۔[۴۷] یہ بات بھی انشا کے حق میں نہیں جاتی ہے۔ ایسے بیانات سے بھی انشا کی شعری حیثیت پر حرف آتا ہے۔ بڑا شاعر اپنے دور کی غیر تخلیقی روایات اور اقدار کی نذر نہیں ہوتا۔ وہ ہمیشہ غیر تخلیقی رجحانات کا مقابلہ کرتے ہوئے خالص شاعری کے ساتھ ساتھ چلتا ہے۔ جیسا کہ لکھنو کی معاملہ بندی، مسخرگی اور شعری بازی گری کے مقابلہ میں مصحفی نے خالص شاعری کا علم بلند کیے رکھا تھا۔ وہ کہیں کہیں بھٹکے ضرور مگر مجموعی طور پر ان کے ہاں شاعری کے حقیقی جوہر برقرار

رہے کیوں کہ وہ یہ جانتے تھے کہ خالص شاعری میں اور تیغ و بھالے یا مسالے کی شاعری میں کیا فرق ہے۔ سوال یہ پیدا ہوتا ہے کہ کیا انشاؔ جو مصحفیؔ ہی کے ہم عصر تھے، وہ نہیں جانتے تھے کہ تیغ و بھالے اور مسالے کی شاعری، شاعری نہیں ہے؟ کیا انشاؔ اس بات سے بے خبر تھے کہ چھتوں پر کودنے اور دیواریں پھاندنے کا نام بھی شاعری نہیں ہے:

کودا ترے کوٹھے پہ کوئی دھم سے نہ ہوگا
جو کام کیا ہم نے سکندر سے نہ ہوگا

دیوار پھاندنے میں دیکھو گے کام میرا
جب دھم سے آ کہوں گا صاحب سلام میرا

کیا انشاؔ اس بات سے بھی بے خبر تھے کہ "جوڑا" "پتھر" "کیڑا" اور اس قسم کی دوسری ردیفوں کا نام شاعری نہیں ہے۔ کیا انشاؔ کو معلوم نہ تھا کہ غزل کیا ہے؟ تغزل کیا چیز ہے؟ اور "جوڑے" یا "پتھر" کا تغزل سے کوئی ادنیٰ سا تعلق بھی ہے یا نہیں؟ انشاؔ کی اسی کیفیت کو دیکھ کر ان کے زبردست مداح محمد حسین آزادؔ بھی عجز کے ساتھ یہ بات کہنے پر مجبور ہو گئے تھے کہ انشاؔ کی غزلوں میں غزلیت نہیں ہے۔[۴۸] اور جب شیفتہؔ نے انشاؔ کی شاعری پر تنقید کی تھی تو آزادؔ کے ہم درد دل پر شیفتہؔ کی اس رائے کا اثر خار کی طرح نہیں کٹار کے زخم کی طرح لگا تھا۔

انشاؔ یقینی طور پر انتہائی ذہین انسان تھے مگر وہ کچھ اپنی ذہنی کیفیات، کچھ لکھنو کے بازار شعر کی مانگ اور کچھ وہاں کے ذوقِ شعری کے ہاتھوں مجبور ہو گئے تھے۔ وہ ہر قیمت پر اس بازارِ سخن کی مانگ پورا کرنا چاہتے تھے۔ ان کی ذات کی انا پسندی کا تقاضا تھا کہ وہ ہر میدان میں اور ہر سطح پر بلند تر اور عجیب تر نظر آئیں اور سب لوگ انہیں دیکھنے پر مجبور ہو جائیں۔ وہ لکھنو کے جس درباری ماحول سے وابستہ تھے، اس کا بھی یہ ہی تقاضا تھا۔ دربار میں کوئی عجیب اور انوکھی بات کہے بغیر توجہ اپنی طرف منعطف نہ کرائی جا سکتی تھی اور نہ ہی انا کی تسکین کے لیے واہ واہ سنی جا سکتی تھی۔ ہم جانتے ہیں کہ سعادت علی خان کے دربار میں انشاؔ کھڑے کھڑے باتوں ہی باتوں میں عجیب عجیب نکات نکالنے میں بے مثل شہرت رکھتے تھے۔ جیسا کہ "اجناں" کا قصہ پیش آیا تھا۔ یہ ہی درباری رویہ ان کی شاعری میں بھی جڑ پکڑ گیا تھا۔ وہ کوئی عجیب قافیہ یا ردیف لے کر اپنی پوری توانائی اس سے شعر نکالنے میں صرف کر دیتے تھے اور دھڑادھڑ غزل پہ غزل کہتے چلے جاتے تھے مگر نہیں سوچتے تھے کہ اتنی تخلیقی توانائی صرف کرنے کے بعد شاعری بھی پیدا ہوئی ہے یا نہیں۔ ہاں یہ عمل ان کے کمالِ لغت اور شعری بازی گری کا عکاس ضرور تھا۔ آزادؔ انشاؔ کی اس قادر الکلامی کو بے حد سراہتے ہیں:

"غزلوں کا دیوان عجب طلسمات کا عالم ہے۔ زبان پر قدرتِ کامل، بیان کا لطف، محاورے کی رنگینی اور ترکیبوں کی خوشنما تراشیں دیکھنے کے قابل ہیں۔"[۴۹]

انشاؔ کی شخصیت کو دیکھیے تو مسخرگی، ہنسوڑپن، ہنگامہ آرائی، ہرزہ سرائی اور اس جیسی دیگر خصوصیات کے

بوجھ سے لدی ہوئی نظر آتی ہے۔ غزل جیسی صنفِ سخن اس قسم کی غیر سنجیدہ شخصیت کی متحمل نہیں ہو سکتی ہے۔ غزل کے اپنے داخلی تقاضے ہیں اور وہ ان تقاضوں کو پورا کروانے کے لیے مصر رہتی ہے۔ اگر ان کو پورا نہ کیا جائے تو غزل، غزل نہیں رہتی ہے مگر انشا اپنی شخصیت کی ساری غیر سنجیدگی کے ساتھ غزل کو اپنی ذات کے تقاضوں کے مطابق لکھنے پر تلے رہتے ہیں۔ انشا اور غزل کے درمیان یہ کش مکش زندگی بھر جاری رہتی ہے۔ اردو شاعری کی تاریخ کا یہ مطالعہ اپنے طور پر بے حد دلچسپ ہے۔

انشا کی غزل روایتی غزل کی غلامی سے انکار کا واضح اعلان نامہ بھی ہے۔ انشا نے اپنی ذات کے حوالے سے غزل کی نئی تشکیل کی۔ انشا کی غزل کا مطالعہ یہ گواہی دیتا ہے کہ غزل کے بارے میں انشا کا رویہ اینٹی غزل (Antighazal) کا سا ہے۔ انشا کے اس رویے کی مثال ان کا یہ شعر ہو سکتا ہے:

کوئی بھونکے ناحق جو کتے کی طرح
تو دھتکار دیجئے اسے کہہ کے "دت"

لکھنو میں انشا نے غزل کے روایتی وجود کو ایک نئی صورت حال سے دوچار کر دیا تھا۔ وہ غزل کے روایتی تکلفات، آداب اور روایات سے باغی معلوم ہوتے ہیں۔ شمالی ہند میں غزل کے معروف ڈھانچہ کو انشا نے شعوری طور پر توڑ پھوڑ دیا تھا۔ انشا نے غزل کی معنوی توڑ پھوڑ (Deconstruction) کر دی تھی۔ وہ تغزل کی پروا نہیں کرتے تھے اور نہ ہی وہ غزل کی عشقیہ تہذیب پر چلتے تھے۔ وہ تہذیبِ رسم عاشقی سے بے نیاز تھے۔ ان کے ہاں عشق کی شکل دیوار پھاندنے اور دھم سے فرش پہ گرنے کی آواز سے بنتی ہے:

دیوار پھاندنے میں دیکھو گے کام میرا
جب دھم سے آکہوں گا صاحب سلام میرا

دھم سے ہم دونوں گرے فرش پہ اس روپ کہ رات
رہ گیا ان کا دوپٹہ بھی چھپر کٹ سے لپٹ

صنف کے طور پر انشا غزل ضرور لکھتا ہے مگر وہ غزل کے روایتی دبستان کا باغی ہے۔ اس کی بغاوت نہ صرف غزل کے مضامین سے تھی بلکہ وہ غزل کی شعری لغت کا بھی باغی تھا۔ انشا کا ادبی شعور اس بات پر دلالت کرتا ہے کہ اس نے غیر روایتی شعری لغت اور مضامین سے شاعری پیدا کی۔ اس نے غزل کی اس شعری جمالیات کو بھی رد کر دیا تھا جو دلی کے تہذیبی رویوں کی پیداوار تھی۔ دلی کی زیبائشی شعری جمالیات (Cosmetic Poetic Aesthetics) اس کی شاعری سے بالکل غائب ہو جاتی ہے۔ اس نے شاعری کے اس روایتی تصور کو بھی رد کیا کہ شاعری صرف حسین خیالات اور حسین الفاظ ہی میں ہو سکتی ہے۔ انشا غزل کی شاعری کو دلی کی سنجیدہ اور متین ثقافت سے نکال کر لکھنو کے بے تکلف رستوں، ہنستے کھیلتے گلی کوچوں، عشق سے آباد چھتوں اور پر رونق بازاروں اور

گھروں میں لے آیا۔ یہ اس کا کمال کہا جا سکتا ہے کہ غزل اپنی ثقافتی فینٹسی (Cultural Fantasy) سے نکل کر زندگی کی حقیقت میں آگئی تھی۔

انشا کے اینٹی غزل رویے کو دیکھنے کے لیے اس کی ردیفوں اور قافیوں کی دنیا کا سفر کیجیے اور پھر اس کے مضامین و مطالب پر نظر دوڑائیے تو پتہ چلے گا کہ اس نے غیر روایتی شعری لغت کا اس کثرت سے استعمال کیا ہے کہ غزل کا منظر نامہ ہی بدل کر رکھ دیا ہے۔ اس کی غزلوں کو دیکھ کر اندازہ کیا جا سکتا ہے کہ لکھنو میں غزل لسانی تشکیل کے ایک نئے دور سے گزر رہی ہے۔ انشا کے وجود سے ایک نیا تجرباتی دور شروع ہو گیا ہے جہاں شاعری نئے امکانات تلاش کر رہی ہے اور معنی و مطالب کی ایک ایسی دنیا پیدا ہو رہی ہے جو نسبتاً کم معروف ہے اور غزل کی معروف روایتی دنیا سے قطعی طور پر بے نیاز ہے:

جو ہاتھ اپنے سبزے کا گھوڑا لگا — تو سلفے کا اور اس کو کوڑا لگا
میرے ہے جو بازو میں ایک نیل سا — سو تیرے ہی پاؤں کا توڑا لگا
اجی چشم بد دور نامِ خدا — تمھیں کیا بھلا سرخ جوڑا لگا
بھلا آپ شرمائے کس واسطے — کبوتر کا باہم جو جوڑا لگا
یہ دکھتی نگاہوں سے گھورا مجھے — کہ دکھنے مرے دل کا پھوڑا لگا
لگی کہنے انشا کو شب وہ پری — مجھے بھوت ہو یہ نگوڑا لگا

پیدا ہوا جی عشق سے جب سنگ میں کیڑا — پھر کیوں نہ پڑے زخمِ دلِ تنگ میں کیڑا
عکسِ لبِ جاں بخش سے جوں بیر بہٹی — پھرتا ہے پڑا ایک قدح بنگ میں کیڑا
کیڑے کے پر انگیا میں لگا رادھکا بولی — "ہے کشن! یہ کاٹے گا مرے انگ میں کیڑا"
منہ چنگی نے فنکاری کی یہ لی کہ جھجک کر — کیڑے سے کہا "ہے تری منہ چنگ میں کیڑا"
جگنوں کو نہ رکھ محرمِ شبنم میں، اری چھوڑ — ایک زہر بھرا میرے دلِ تنگ میں کیڑا
جھینگر کی سن آواز مراقب ہو کہ ہے یہ — مشغولِ عبادت عجب آہنگ میں کیڑا
لچھے ہیں یہ ریشم کے نہ یہ خطِ شعاعی — ہے مہر بھی ایک عالمِ نیرنگ میں کیڑا

انشا اور اس کے ساتھ ساتھ جرأت کی روایت سے لکھنو کی غزل بے شمار روایتی موضوعات و مضامین کو خارج قرار دیتی ہے۔ مثلاً لذتِ آزار کا تماشا لکھنو میں نہ ہو سکا۔ خود اذیتی کی روایت ختم ہوتی ہے اور محبوب سے برابری کی سطح پر بے تکلفی کا دور شروع ہوتا ہے مگر دبستان دلی کے لاشعور میں ذات کو ملنے والی اذیت کا سلسلہ اتنا مرغوب تھا کہ غالب تک پھیلا ہوا ملتا ہے۔ انشا اور جرأت تو محبوب کو اذیت دینے سے بھی گریز نہیں کرتے۔ اس طرح اردو غزل ایک نئے تجربے سے آشنا ہوتی ہے۔

انشا کے ہاں غزل میں جو نیا منظر نامہ نظر آتا ہے، اس میں لکھنو کی غزل کا عاشق کوچۂ محبوب میں نہ سر جھکائے جاتا ہے نہ قتل ہونے کا ارادہ رکھتا ہے۔ نہ ہی وہ سایۂ دیوار میں بیٹھا ہوا ملتا ہے۔ اسے اس کوچہ کی خاک ہونے کی تمنا بھی نہیں ہے۔ وہ محبوب کے محض نیاز ہی کو سب کچھ نہیں سمجھتا اور نہ ہی جان نثار کرنے کی کوشش کرتا ہے۔ لکھنو کا عاشق ایک بدلے ہوئے سماج کا بدلا ہوا عاشق ہے۔ وہ افلاطونی عشق یا محض تخیلاتی عشق کی جگہ دنیوی محبوب سے عشق کرتا ہے۔ وہ دلی کے عاشق کی طرح عجز اور نیاز مندی کے بوجھ تلے دبا ہوا نہیں ہے۔ وہ اپنے محبوب پر قادر ہے۔ موقع محل کے مطابق اس سے محظوظ ہونے کی کوشش کرتا رہتا ہے۔ لکھنو کے شاعر کا عشق سماجی تعلقات کا عشق ہے۔ ان نئے سماجی تعلقات میں عاشق و محبوب کے تعلقات نئے سرے سے تعبیر کیے گئے ہیں:

چھوڑتے ہیں اب کوئی دو چار بوسے بن لیے — چٹکیاں لے، گالیوں کی خواہ تو بوچھاڑ کر
ہم نہیں ڈرنے کے ان باتوں سے بارے شوق سے — اور غل کر، اور چلا، اور توبہ دھاڑ کر

لگا بیٹھا انشا کو ٹھوکر تو ایک — ارے اپنے سونے کے توڑے کی خیر

مانگا جو میں نے بوسہ ان سے چمن کے اندر — بولے کہ ہاں نہیں چل مچھی بھون کے اندر

لگ جا مرے سینے سے تو دروازے کو کر بند — دے کھول قبا اپنی کے بے خوف و خطر بند

شال رومال کی تو چوٹ مجھے کچھ نہ لگی — اب بنا پھینکیے کمخواب کی شلوار کی گیند

میں جو شب ان سے راہ میں لپٹا — بیم حاکم رہا نہ خوفِ عس
ہاتھ پائی ہوئی کچھ ایسی کہ پھر — ان کی انگلی کی چڑھ گئی جھٹ نس
لگی کہنے کہ میرے دامن کو — نہیں اب تک کسی نے کیا مس
مفت جل جائے گا پرے بھی سرک — ارے میں آگ اور تو ہے خس
جب کہ دیکھا کہ چھوڑتا ہی نہیں — تب تو ٹھہری کہ دیں گے بوسے دس
گن کے دس لے لے گیارہواں نہ سہی — مجھے پیٹے کرے جو اور ہوس
ایک دو تین چار پانچ چھ سات — آٹھ نو دس ہوئے بس انشا بس

کھولے جب چاند سے اس مکھڑے کا گھونگھٹ عاشق — کیوں نہ پھر لیوے بلائیں تری چٹ چٹ عاشق
نہیں معلوم اجی تم نے یہ کیا پڑھ پھونکا — کہ تمہیں دیکھتے ہی ہو گئے ہم جھٹ عاشق

ے کشی تم کرو غیروں سے بہم، تو اپنے
گھونٹ لوھو کے پئے کیوں نہ غٹاغٹ عاشق

بھاگتے پھرنے میں کچھ زور اٹھاتا ہے مزے
کھا کے چھڑیاں ترے ہاتھوں کی شاسٹ عاشق

گھر سے باہر نکل آ، خون سے اپنے سر کے
سرخ کرتا ہے وگرنہ تری چوکھٹ عاشق

چھپ کے کیا موندے ہے آنکھیں ارے بس کھول بھی دے
تاڑ جاتا ہے ترے پاؤں کی آہٹ عاشق

آئیں شب سیر کو جو باغ ارم کی پریاں
سو ہوئیں دیکھ کے تیرا یہ چھپر کھٹ عاشق

اے نسیم سحری اس سے یہ کہیو کہ ترا
رات سے اب تو بدلتا نہیں کروٹ عاشق

اک غزل اور نئے قافیے میں کہہ انشا
جس کے سنتے ہی ہو معشوق بھی جھٹ پٹ عاشق

انشا مجلسی زندگی کا شاعر ہے۔ سکوت، آرام اور چین اس کے لیے انفعالی رویے ہیں۔ اس کی ذات کا اضطرار اور ذہنی اضطراب اسے پر شور ماحول، ہنگامہ آرائی، اچپلاہٹ اور شوخی کی طرف مائل رکھتا تھا۔ شخصی اعتبار سے وہ بروں بیں (Extrovert) انسان تھا۔ دربارداری کی زندگی میں اس کے لیے ویسے بھی اندر کی دنیا کی طرف جھانکنا ممکن نہ تھا۔ اس لیے وہ خارجی دنیا ہی میں متحرک رہا۔ اس کی شعری دنیا میں امن و سکون نام کی چیز نہیں ہے۔ اس میں شور، ہنگامہ، حرکت اور تیزی کا گہرا احساس ہے۔ کلیات انشا میں ایسے مقامات ذرا مشکل ہی ملتے ہیں جہاں وہ کسی پر سکون گھڑی میں اپنی ذات کی داخلی دنیا سے ہم کلام ہوتا ہوا ملتا ہو۔ اس کے لیے زندگی کا لطف زندگی کو دیکھنے میں نہیں زندگی کو فعالیت سے بسر کرنے میں ہے۔ وہ خواب و خیال کی دنیا میں گم رہنے سے زیادہ زندگی کے ہنگامے اور شور و شغب میں رہنا پسند کرتا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ اس کے ہاں خالص متخیلہ یا فینیسٹی (Fanasty) کی سطحیں بہت کم بنتی ہیں۔ وہ اپنے تخیل کے صحراؤں، میدانوں، پہاڑوں، دریاؤں، پھولوں اور باغوں سے زیادہ اپنی معمول کی زندگی میں سرگرم ملتا ہے۔ اس کے ہاں عشق و حسن کی روایتی دنیا کی ثقافت نہیں ہے۔ وہ اس تخیلاتی ثقافت کے ملک کا باشندہ بھی نہیں ہے۔ وہ آصف الدولہ اور سعادت علی خان کے لکھنو کا باشندہ ہے۔ جہاں وہ معمول کی عشرت پسندانہ زندگی بسر کرتا ہے۔ اس کا محبوب اور اس کا عشق اسی شہر کا تھا۔ اسی لیے اس میں تخیلاتی ثقافت کی جگہ لکھنو کے انسان، گلی کوچے، مکان اور محلات نظر آتے ہیں۔

انشا، جرأت اور رنگین نے لکھنو میں شاعری کی جو روایت قائم کی، اس کا تعلق شاعری سے کم مگر اس کے باہر ہی باہر سفر کرنے میں زیادہ تھا۔ اس دور میں شاعری کو "معنی" سے تہی ہوتے دیکھ کر اور غیر سنجیدہ عناصر کو شاعری کے لوازم قرار دیے جانے پر مصحفی نے مسلسل ادبی احتجاج جاری رکھا تھا مگر لکھنو کا معاشرہ "واہی گوئی" اور "مسخرگی" کو شاعری سمجھ بیٹھا تھا۔ مصحفی جیسا سنجیدہ شاعر لکھنو کے مسخرے شاعروں سے بے حد نالاں تھا۔

انشا معنویت کی دنیا کا شاعر نہیں ہے۔ اس کی شاعری میں کسی فکری نظام کی تلاش ایک فضول کوشش ہے۔ وہ انسان، حیات، کائنات اور مابعد الطبیعاتی مسائل کے بارے میں سوچنے اور کچھ کہنے کی زحمت بھی گوارا نہیں کرتا کیوں کہ لکھنو میں جس شعری روایت سے وہ پیوست تھا، وہاں ان مسائل کا گزر نہ تھا۔ البتہ یہ کہنا درست ہوگا

کہ اس کا تعلق لکھنو کی بے فکر روایت سے تھا۔ ایک ایسی روایت سے کہ جہاں زندگی عیشِ امروز کی داستانوں کا اظہار بن گئی تھی۔

انشاؔ اس تہذیبی پس منظر میں خیال و فکر کا معمار تو نہ بن سکتا تھا (اور نہ ہی بن سکا) البتہ لکھنوی تہذیب و معاشرت میں ظاہری ہیئت پر توجہ کار۔ رجحان انشاؔ کے فن میں ایک دوسری شکل میں ظاہر ہوا۔ لکھنو کی تہذیب میں ملبوسات اور سنگھار سے لے کر معاشرت کی بے شمار دوسری سطحوں پر نئی نئی ہیئتیں تراشی گئی تھیں۔ ان اثرات کے تحت انشاؔ نے ایک پختہ کار ہیئت ساز کی طرح لفظوں کی نئی نئی ہیئتیں بنانے میں کمال حاصل کیا۔ خیال و فکر کے فقدان اور محرومی کا ازالہ لفظی ہیئت سازی کی شکل میں ظاہر ہوا۔ ان کے ہاں یہ رجحان اس قدر بڑھا کہ وہ دبستان لکھنو کے سب سے بڑے ہیئت ساز سمجھے جانے لگے تھے۔ ان کی تیزی وطراری، جودتِ طبع اور اختراعی زرخیزی کے سبب لفظوں کی نئی نئی ہیئتوں کی تشکیل ممکن ہو سکی۔ دبستان لکھنو کی روایت میں ہیئتی تشکیلات کا جو مظاہرہ انشاؔ نے کیا، وہ اپنی مثال آپ سمجھا جاتا ہے۔ وہ نہایت ادق، بے حد دشوار گزار اور ناقابل رسائی لفظوں پر کامل قدرت رکھتے ہیں۔ وہ نہایت آسانی سے ان لفظوں کو نئی نئی ہیئتوں کی شکل عطا کرتے ہیں۔ ایک ایک قدم پر وہ ایک ماہر ہیئت ساز معلوم ہوتے ہیں۔

انشاؔ کے ہاں شیرازہ بند ردیفوں کے استعمال کی کثرت نظر آتی ہے۔ اس طرح انشاؔ نے غزل کے معنوی انتشار کی جگہ معنوی وحدت کو فروغ دیا۔ لکھنو کی مجلسی اور تہذیبی زندگی کی تنظیم بھی معنوی وحدت کی طالب تھی جہاں شاعر عشق کے تجربہ کو تسلسل کے ساتھ ایک داستان کی صورت میں بیان کر سکتا ہے۔ اس دور میں بات کو سمیٹنے کی جگہ بات کو پھیلانے کا میلان غالب تھا۔ لکھنو کی روایت میں مثنوی کے فروغ میں بھی اس بات کا اہم کردار تھا۔ درحقیقت لکھنو کی شاعری کے میلانات بیانیہ انداز کی جانب راغب تھے۔ وہاں مثنوی، داستان اور مرثیہ کے رواج میں یہ ہی میلان شامل رہا تھا، لہٰذا لکھنو میں روایت تجربہ کے پھیلاؤ کی چھوٹی چھوٹی باتوں سے آشنا ہوئی۔ لکھنو کی مجلسی زندگی کسی گہرے اور پر معنی شعری تجربے کی متحمل نہ ہو سکتی تھی۔ یہ زندگی تجربہ کی کھلی ہوئی معنویت کی طالب تھی اور اس معنویت میں بھی عشق کے لطف اور عیش کا اظہار چاہتی تھی۔ اس لیے شعرا نے عشق کے منتشر تجربات کی جگہ مربوط انداز کے تجربات پیش کیے۔ جن میں شاعر کسی خاص وقت کے عشقیہ تجربات کو تسلسل کے ساتھ بیان کرنے میں واقعیت کی ایک کیفیت پیدا کر دیتا تھا۔ چناں چہ آہستہ آہستہ لکھنو کی غزل، غزلِ مسلسل کا منظر پیش کرنے لگی اور اس پر نظم کا انداز غالب آنے لگا۔ انشاؔ، جراَتؔ اور رنگینؔ غزل کی اسی نئی روایت کے شاعر ہیں:

پھر تو کہہ بھر کے دم سرد "مرے ہونٹ نہ چوس"
ہاں وہ کس طرح کہ "بے درد مرے ہونٹ نہ چوس"
قہر ہے لعل مسی زیب سے تیرے کہنا
رنگ یاقوت ہے یاں گرد، مرے ہونٹ نہ چوس

رہ، فضیحت نہ ہو، چلون تو مجھے چھوڑنے دے
دیکھ یہ جاگہ ہے بے پرد مرے ہونٹ نہ چوس
مجھ کو حیران نہ کر، چھوڑ، تری دہشت سے
دیکھا، رخسار ہوے زرد، مرے ہونٹ نہ چوس
صدقے اس ناز کے انشا سے یہ کہنا "چل بے
چوٹ لگتی ہے، ہوا درد، میرے ہونٹ نہ چوس"

انشا کے ہاں ڈھونڈنے سے ایسی غزلیں بھی مل جاتی ہیں جن میں دلی اور لکھنو کے دبستانوں کی نکھری ہوئی خارجیت بھی ملتی ہے۔ ایسی غزلوں میں بھی ان کی طبیعت کی بشاشت، شگفتگی، خوش باشی اور طباعی کے خوش گوار نقش موجود ہیں۔ جب کہ "کیڑا" اور "پتھر" جیسی غزلیں جو انشا کے اپنے زمانے میں عروج پر تھیں، آج زمانے کی گردش کے سبب ادبی تاریخ کی گرد میں لپٹی ہوئی ملتی ہیں مگر ان کے نشاطیہ رنگ کی غزلیں آج بھی زندہ ہیں:

آئے نہ آپ رات جو اپنے قرار پر — گزری قیامت اس دلِ امیدوار پر
ساقی صراحیِ مے گل فام لا شتاب — ہے تجھ کو کچھ خیال بھیِ ابر بہار پر
شادابیِ ہوا میں یہ کیفیت اب کے ہے — سو رنگ کے شگفتہ ہیں گل شاخسار پر
اشعار جھومتے ہیں پڑے صحنِ باغ میں — تاک اینڈتے ہیں مست پڑے جوئے بار میں
موجِ بہارِ لالۂ خود رو نے اے نسیم — کچھ آگ سی لگائی ہے آ کوہسار پر
سو سو طرح کی شکل دکھاتا ہے کیا کروں — عکسِ شگوفہ ہے جو پڑا آبشار پر
ہو کر ترانہ سنج لبِ جو کے پاس بیٹھ — سو سو طرح سے جھاڑے ہے اپنے ہزار پر
انشا سے اب تو آنکھ چراوے یہ قہر ہے — اس وقت میں تو رحم کر اس کے خمار پر

انشا کی شاعری کے دیومالائی اور مقامی رنگ پر اب تک بہت ہی کم غور کیا گیا ہے۔ حالاں کہ یہ رنگ ان کے ہاں کافی ابھرا ہوا ہے اور مسلسل ملتا ہے۔ شمالی ہند میں انشا اپنے دور کا واحد شاعر ہے کہ جس کی غزل میں دیومالا اور مقامی رنگوں کا نہایت چونکا دینے والا استعمال موجود ہے۔ ان کے یہ رنگ واضح طور پر زمینی زندگی اور مظاہر کے ساتھ انشا کی گہری دل چسپی کے مظہر ہیں۔ یہ انشا ہی کا ظرف تھا کہ اس نے دیومالائی کرداروں کو غزل کے پیکر میں سمیٹ لیا تھا:

آہ کی دھونی نے جب اپنا جلایا بسترا — منکا ٹھنکا سیلی تاگا ہو گیا بھسمنت سب

گا نہ اے مطرب آ کے ہے مشتاق — میگھ کا اور ملار کا جھولا

کیڑے کے پر انگیا میں لگا رادھکا بولی
"ہے کشن! یہ کاٹے گا مرے انگ میں کیڑا"

یہ تبنی ہے جو بڑکنی اگر چڑھ جائے ڈھب پر تو
گٹھے کس روپ سے گنیش جی صراف کا جوڑا

مہاراج جی تم نے یہ سچ کہا
جھنیس درشن ات ہیں انہیں درشن اُت

یہ جل ترنگ نے پھیلا دی آگ پانی پر
کہ جل کے گر پڑے خود میگھ راگ پانی پر

ادھر تو گنگا ادھر جمنا بیچ تربینی
عجیب طرح کا ہے تیرتھ پراگ پانی پر
جو روپ تھا وہ کدارے کا بن گیا سارنگ
کہ چاندنی نے لگا دی ہے آگ پانی پر

انشاؔ کا مجموعی حیثیت سے جائزہ لیا جائے تو معلوم ہوتا ہے کہ وہ ازبس آزاد، خود بیں اور انفرادیت پسند شاعر تھا۔ اس کی انفرادیت پسندی کا یہ عالم رہا کہ وہ تکنیک کی پابندیوں کا کبھی غلام نہیں رہا۔ اس کے منفرد تخلیقی مہیجات اسے روایت کے رستے پر چلنے سے روکتے تھے اور ان کے اثرات سے انشاؔ اپنا رستہ آپ نکالتا تھا۔ انشاؔ اگر غلام تھا تو اپنے ان ہی تخلیقی مہیجات کا تھا۔ یہ تخلیقی مہیجات جس طرف چاہتے اسے بہالے جاتے۔ وہ تکنیک کے آداب اور پابندیوں کی پروانہ کرتے ہوئے اپنے لیے کوئی نیا اور منفرد شعری نقش بنانے میں مصروف رہتا تھا۔ زندگی بھر وہ اسی اسلوب کے ساتھ اپنے تخلیقی عمل میں ہمہ تن مگن رہا۔ اپنی انفرادیت پسند اور خود بیں شخصیت کے سبب وہ اپنے کام کو سب سے انوکھا اور عجیب بنا کر پیش کرنے کا بھی عادی تھا۔ وہ دوسروں کو چونکا دینے میں ایک عجب مسرت محسوس کرتا تھا۔ اس وجہ سے بھی وہ آہستہ آہستہ شاعری میں ردیف و قافیہ اور مضامین کے عجیب و غریب تجربے کرنے لگا اور جب اس کو یہ اچھی طرح معلوم ہو گیا کہ اس کی شاعری کے یہ نمونے عوام و خواص میں مقبولیت حاصل کر رہے ہیں تو اس میں لفظی عجائبات کی شاعری کا شوق تیز تر ہو گیا۔ وہ پہلے سے بھی زیادہ تیزی اور مکمل ذہنی وابستگی کے ساتھ اس قسم کی شاعری کرنے لگا۔ اسے اپنی تخلیق کردہ لفظوں کی دنیا سے بے حد عشق تھا۔ ایک خالق کی حیثیت سے وہ اس دنیا کو سنوارنے اور نت نئے لفظی عجائبات تخلیق کرنے کے منصوبے بناتا رہتا تھا۔ اس کی ذات کی تیزی، طباعی، جودتِ طبع اور اختراعی رجحانات نے اس کی بھرپور معاونت کی۔ اس کے ساتھ ساتھ زبان و بیان پر بے پناہ قدرت اور لغت کے ذخیرہ پر مکمل رسائی اس کے منصوبہ کو تقویت بخشتی تھی۔ اس کی ذہنی مشق کا یہ عالم ہو گیا تھا کہ وہ ناممکن اور بظاہر ناقابل رسائی ردیف قافیوں سے اس طرح شعر برآمد کرتا جاتا تھا جیسے کہ وہ آسان اور زرخیز زمینوں میں آرام سے شاعری کر رہا ہے۔ انشاؔ کے دور میں یہ بات کسی بھی شاعر کے صاحبِ کمال ہونے کی دلیل سمجھی جاتی تھی۔

یہ سب باتیں جن کا ہم نے مذکورہ بالا سطور میں ذکر کیا ہے، انشا کے فن کو ایک خاص منزل تک لے گئیں۔ ایک ایسی منزل تک کہ جس سے واپسی کا کوئی بھی رستہ کھلا نہ تھا۔ دوسروں کو لفظی عجائبات کا کرشمہ دکھا کر چونکا دینے والا شاعر اپنی خود بینی و خود نمائی کے نشہ میں جو کچھ کرتا رہا، اسے شاعری سے بہت کم تعلق تھا۔ اپنے لفظوں کی بنائی ہوئی دنیا میں وہ اپنا عکس دیکھ کر سرشار رہتا تھا اور بالآخر یہ ہی سرشاری اس کی تباہی کا سامان بن گئی۔ اپنی تیز روی میں اسے معلوم بھی نہ ہو سکا کہ وہ شاعری کے حقیقی لوازمات سے محروم ہو رہا ہے۔ لکھنو کی تہذیبی سرگرمیوں اور خود اس کی اپنی ہنگامہ خیزیوں نے اسے فرصت ہی نہ دی کہ وہ اپنی شاعری کے المیہ پر کبھی سوچ سکتا۔ وہ شخص کہ جس کی طباعی اور جودتِ طبع کی ہندوستان میں دھوم تھی، شاعری کے نام پر وہ جو کچھ لکھتا رہا، در حقیقت وہ شاعری سے زیادہ منظوم لسانیاتی مشقیں تھیں۔ یہ سارا عمل انشا کی ناکامی کا اظہار تو کرتا ہے مگر اس حقیقت کو بھی فراموش نہیں کیا جا سکتا کہ انشا نے غزل میں توڑ پھوڑ کا جو نیا تجربہ کیا تھا، وہ اس کی تخلیقی ذہانت کا مظہر ہے۔ انشا نے روایتی غزل کو پیچھے ہٹا کر لکھنو کے حوالے سے ایک نئی ثقافتی غزل لکھی مگر اس شاعری میں وہ کوئی بڑا شعری نقش بنانے میں کامیاب نہ ہو سکا۔ یہ اس کی ناکامی تو ہے مگر اس کے تجربوں سے انکار ممکن نہیں ہے۔

قلندر بخش جرأت

(۱۸۰۹ء-۱۷۴۹ء)

جرأت کوچہ رائے مان دلی کے رہنے والے اس خاندان کا ایک فرد تھا کہ جس کے بزرگوں کو عہد اکبری سے دربار شاہی میں دربانی کا عہدہ حاصل تھا۔ جرأت کا خاندان دلی میں مرہٹوں، جاٹوں اور درانیوں کی پھیلائی ہوئی تباہی و بربادی کے باعث ۱۷۵۷ء کے لگ بھگ اپنا وطن چھوڑنے پر مجبور ہو گیا تھا۔ اس زمانے میں اہل دلی کا دوسرا وطن فیض آباد / لکھنو بن گیا تھا۔ چناں چہ جرأت کا خاندان پہلے لکھنو پہنچا، پھر مرکز کی تبدیلی کے باعث ۱۷۶۵ء میں فیض آباد جانے پر مجبور ہوا۔[۵۰] فیض آباد اور لکھنو میں جرأت نے تعلیم و تربیت حاصل کی۔ شعر و سخن کا ذوق پروان چڑھا تو جعفر علی حسرت کے شاگرد ہوئے۔ جرأت کو علم نجوم اور ستار نوازی میں کمال مہارت حاصل تھی۔ تذکرہ نگار ان کی فنی مہارت کے معترف رہے ہیں۔ عملی زندگی میں ان کو نواب محبت خان محبت اور سلیمان شکوہ کی سرکار سے توسل رہا۔

جرأت کی زندگی کا سب سے بڑا حادثہ بینائی سے محروم ہونا تھا اور وہ بھی عین جوانی میں۔[۵۱] ان کی بینائی کب تلف ہوئی ہے، یہ کہنا مشکل ہے۔ ہمارے پاس کوئی ٹھوس اور یقینی حوالہ ایسا نہیں ہے جو سن کا تعین کر سکے۔ اس سلسلے میں دو ابتدائی حوالے قدرے رہنمائی کر سکتے ہیں۔ پہلا حوالہ مصحفی کے "تذکرہ ہندی" کا ہے جو ۱۲۰۹-۱۲۰۱ھ کے درمیان مرتب ہوا۔ اس میں مصحفی نے یہ خبر دی ہے:

"حیف کہ چشمش در عین جوانی بہ یک ناگاہ نابینا شدہ"[۵۲]

مصحفی کے بیان سے یہ ضرور ظاہر ہوتا ہے کہ جرأت، مصحفی کی موجودگی میں یا ان کی تحریر سے کچھ ہی

مدت پہلے نابینا نہیں ہوا ورنہ وہ اس افسوس ناک حادثہ کا ذکر اس حوالے سے ضرور کرتے، لہٰذا یہ معلوم ہوا کہ اندھے ہوئے مدت بیت چکی ہے، یہ ماضیِ قریب کا ذکر نہیں ہے۔ اس لیے یہ کہا جا سکتا ہے کہ جرأت ۸۷-۱۷۸۶ء/ ۱۲۱۰ھ سے قبل نابینا ہو چکا تھا۔

ڈاکٹر اقتدا حسن نے اپنے ایک مقالہ میں جرأت کے اندھے ہو جانے کے واقعہ پر مفصل بحث کی ہے۔ ان کا تجزیہ یہ ہے کہ جرأت ۱۷۸۰ء- ۱۱۹۴ھ کے بعد اندھا ہو چکا تھا۔ ان کے اس نتیجہ کی بنیاد اس مواد پر ہے جو اس عہد کے تذکروں سے حاصل ہوتا ہے۔[۵۳] ڈاکٹر جمیل جالبی کی رائے اس نتیجہ سے مختلف ہے۔ وہ کہتے ہیں کہ جرأت ۱۱۹۸ھ کے لگ بھگ نابینا ہو گیا تھا۔[۵۴]

انشا، جرأت اور رنگین کے اتحاد ثلاثہ میں جرأت اس دور کا دوسرا بڑا شاعر ہے۔ اس کا شمار ان شعرا میں کیا جاتا ہے کہ جن کے تخلیقی کارناموں سے لکھنو کی شاعری کا ایک جداگانہ رنگ قائم ہوا اور ان کی قائم کردہ روایات پر مستقبل کی اردو شاعری نے اپنا سفر جاری رکھا مگر اس اہمیت کے باوجود مصحفی اور انشا کے معاصرین میں جرأت وہ بدنصیب شاعر ہے کہ جو اپنی زندگی میں اندھے پن کی وجہ سے بدنصیبی کا شکار ہوا اور مرنے کے بعد میر کی یہ مشہور رائے اس کو لے ڈوبی۔ "تم شعر کہنا تو نہیں جانتے ہو اپنی چوما چاٹی کہہ لیا کرو۔" اس رائے کو پھیلانے میں آزاد کا ہاتھ تھا۔ اس لیے جرأت "ستم زدۂ میر" ہی نہیں "ستم زدۂ آزاد" بھی ہے۔ ایک اور ستم محمد حسن عسکری کے مشہور مضمون "مزے دار شاعر" کی صورت میں جرأت پر انیسویں صدی کی چھٹی دہائی میں ٹوٹا جس میں جرأت چھوٹے تجربات کا شاعر بنا دیا گیا۔

در حقیقت جرأت کے بارے میں آزاد کی بیان کردہ میر کی روایت نے اسے ناقابل تلافی نقصان پہنچایا ہے۔ اس رائے کا سحر آج تک نہیں ٹوٹ سکا۔ اپنی جگہ بات تو ٹھیک ہے کہ جرأت لکھنو کی معاملہ بندی کا جنسی شاعر ہے اور اس کی شاعری میں عہدِ جرأت کی پر تعیش زندگی کے مرقع موجود ہیں اور وہ طرزِ احساس ہے جو عشقیہ ہی نہیں جنسی (Erotic) بھی ہے مگر جرأت کی شاعری یہ ہی کچھ نہیں ہے۔ اس کی شاعری میں کچھ اور جوہر بھی موجود ہیں۔

یہ میر کا ظلم تھا کہ معاملہ بندی کی محدود شاعری کی بنا پر اسے "چوما چاٹی" کا شاعر کہہ دیا تھا مگر اس کی غزل کی داخلیت، سوز و گداز، عشق، جاں سوزی، خستگی اور جنون کو یک سر فراموش کر دیا تھا۔ حقیقت تو یہ تھی کہ جرأت کی شاعری میں "چوما چاٹی" سے کہیں زیادہ غزل کی خالص شاعری کے اشعار موجود تھے۔ اردو ادب کی تاریخ میں جرأت کی معاملہ بندی کے ساتھ ساتھ اس کی غزل کے روایتی کردار کا بھی جائزہ لینا چاہیے تاکہ اس کی شاعری کے دونوں پہلو ہمارے سامنے واضح ہو سکیں اور ہم جرأت کو ایک مکمل شاعر کے روپ میں دیکھ سکیں۔

جرأت کے قارئین کو جرأت کے اندر اور باہر سفر کرنے کی ضرورت ہے۔ ہمیں سراپا نگار جرأت سے مکالمہ کرنے کے ساتھ ساتھ اس جرأت سے بھی ہم کلام ہونا چاہیے جو اندھا ہے۔ جس نے ایام جوانی میں زندگی کی بہاریں دیکھی تھیں مگر پھر یہ سارے منظر باہر کے باہر رہ گئے۔ جرأت کے اندر اندھیرا چھا گیا۔ اس صدمے نے اس کے اندر کی دنیا کو سوگوار بنا دیا۔ اس سوگوار دنیا سے اس کی شاعری میں اندوہ ناک آوازیں بلند ہوتی رہتی تھیں،

لہٰذا ہمیں اس جرأت سے ملنا چاہیے جو عشق پیشہ اور معاملہ بند شاعر تھا اور ساتھ ہی ساتھ اس شاعر سے بھی کہ جس کے دل کی دنیا میں نغمۂ غم کی ماتمی لے بلند ہوتی رہتی تھی۔ لکھنؤ کے نشاطیہ ماحول کی طرب ناکی میں جرأت کی کرب آفریں آواز اس کے منفرد شعری رنگ کی شہادت بھی دیتی ہے اور اس کے ذات کے اس کرب کی نشان دہی بھی کرتی ہے کہ جس کا تعلق اس کے داخلی آشوب سے تھا:

ملکِ دل میرا سدا سنسان ہی رہتا ہے آہ! سب نگر بستے ہیں یارب اس نگر کو کیا ہوا

کیا کیا بیاں کروں دلِ غم گیں کی حالتیں وحشی ہوا، دوانہ ہوا، باؤلا ہوا

پوچھتے کیا ہو ہمارا بود و باش اے دوستو! جس جگہ جی لگ گیا اپنا وہیں مسکن ہوا

تخت شاہی کا کس کو بھاتا ہے خوش ہمیں فقر ہی کا تاج آیا

گلشنِ دہر میں ہم ہیں وہ شجر اے جرأت عین موسم میں ہوں جس نخل کے سب ڈالے خشک

فصلِ گل گرچہ ہزار آئی پر اپنا جرأت دلِ پژمردہ نہ جوں غنچۂ تصویر کھلا

یہ بخت سو گئے کہ ترستے ہیں اس کو بھی وہ دیکھنا جو خواب میں تھا گاہ گاہ کا

اک آرزو بھی دل کی نکالی نہ تو نے آہ تا مرتے دم رہے گی یہ ہی آرزو ہمیں

جرأت کی شاعری میں چوں کہ میر کی طرح اول سے آخر تک گریہ زاری اور غم کی کیفیات عام ملتی ہیں، اس لیے نقادوں نے اسے میر کے اثرات سے تعبیر کیا ہے۔ حالاں کہ حقیقت یہ ہے کہ غم اور گریہ کی کیفیات تو اٹھارھویں صدی کی شاعری میں سیاسی و تہذیبی ابتری کے سبب پورے معاشرے میں موجود تھیں اور اس دور کے ادب میں غم کے مضامین ایک مشترکہ تخلیقی تجربے کے طور پر تقریباً ہر شاعر میں موجود ہیں۔ البتہ میر کو اس تجربے میں خصوصی تخصص حاصل ہے، لہٰذا جرأت کی غزل میں ملنے والے غم کے تجربے کو صرف میر کے اثرات سے تعبیر کرنا درست نہیں ہے۔ جرأت کے ہاں ایک تسلسل کے ساتھ غم اور گریہ کی شاعری کا ملنا اس بات کا ثبوت ہے کہ یہ ان کے ذاتی تجربے کی دین تھی۔ ان کی زندگی میں بصارت سے محروی کے واقعہ کو یقیناً اس میں گہرا دخل حاصل ہے۔ اس لیے یہ کہا جا سکتا ہے کہ ان کی المیہ آواز براہ راست اس صدمے کا نتیجہ تھی۔[۵۵] جرأت کی

شاعری کو پڑھ کر یوں معلوم ہوتا ہے کہ اس کا شعری وجود مکمل طور پر نوحہ کناں ہے۔ ایک نہ ختم ہونے والے نوحہ ہمہ وقت اس کی شاعری سے ابھرتا رہتا ہے۔ جرأت کی سائیکی (Psyche) وجود اور روح کے نوحہ میں بھٹکتی پھرتی ہے۔ معاملہ بندی کے مقابلہ میں یہ ماتمی لے اس کے ہاں کہیں زیادہ ہے۔ کلیات جرأت کے ہر صفحے پر معاملہ بندی موجود نہیں ہے مگر یہ ماتمی لے ضرور سنائی دیتی ہے۔ انشا اور رنگین کے مقابلہ میں جرأت کے یہ اشعار ایک منفرد رنگ سخن کی عکاسی کرتے ہیں:

جان جلتی ہے جدا اور دل جدا پنہاں جلے
ترى سوزش نالۂ جانکاہ! میں کس سے کہوں
دل پھنکا جاتا ہے اب جرأت کا ضبطِ آہ سے
آہ میں کس سے کہوں، اے آہ میں کس سے کہوں

نالوں کی اب ہوا سے سارا بدن دکھے ہے
اس عشق کی وہ چوٹیں ہر استخواں پر ہیں

جرأت وہ قصۂ غم اپنی ہی ہے کہانی
سب پھوٹ پھوٹ روتے جس داستان پر ہیں

پہلو میں کیا کہیں جگر و دل کا کیا ہے رنگ
کس روز اشکِ خونیں سے تر آستیں نہیں

آتش سی پھنک رہی ہے مرے تن بدن میں آہ
جب سے کہ روبہ رو وہ رخِ آتشیں نہیں

دل کو روؤں یا جگر کا غم کروں، حیران ہوں
جانِ واحد کو مری ہیں کتنی ماتم داریاں

بھڑکا جگر و سینہ تو یوں اشک ہے بیتاب
جوں آگ لگے کو کوئی پھرتا ہے بجھاتا

میں وہ طوفانِ چشم تر دیکھا
ابر تر کو بھی جس سے تر دیکھا

گر یہ ہی ہر دم کا غم کھاتا ہے تو اے ہمدمو!
دیکھ لیجو اک نہ اک دن ہم کو غم کھا جائے گا
مت بلاؤ بزم میں جرأت کو ہے آتش زباں
آگ سی سب کے دلوں میں آ کے بھڑکا جائے گا

سوزشِ دل کیا کہوں میں جب تلک جیتا رہا
ایک انگارا سا پہلو میں مرے دہکا کیا

جرأت کی کلیات میں ایک ایسی غزل بھی ملتی ہے جس میں ایک ماتمی لے کی آواز مسلسل سنائی دیتی ہے:

واں سے گھر آ کے کہاں سونا تھا — صبح تک یاد تھی اور رونا تھا
جب ہوئی صبح تو بستر سے پھر اٹھ — گریۂ خونی سے منہ دھونا تھا
دھو چکے منہ کو تو کشت دل میں — تخم غم کا ہمیں پھر بونا تھا
بو چکے تخم تو پایا یہ ثمر — کہ جگر کاوی تھی، جی کھونا تھا
جی کے کھونے کے ہو درپے یہ کہا — کہ نصیبوں میں یہ ہی ہونا تھا
ہونا قسمت کا کہیں کیا تا شام — ہم تھے اور گھر کا بس اک کونا تھا
کونے لگ بیٹھے تو جرأت اے وائے! — پھر وہی رات تھی اور رونا تھا

جرأت کے ہاں ذات کی شدید بے بسی کا احساس شکستہ پائی کی بعض تمثالوں میں بھی موجود ہے:

اے وائے کہ موسم میں ہم آواز ہمارے — پرواز میں مصروف ہیں اور ہائے نہیں پر

صحرا کے بیچ رہتا کیوں کارواں سے چھٹ کر — گر آج کوئی ہوتا مجھ سے شکستہ پا کا

شکستہ پائی کے ساتھ ساتھ "لہو" کا استعارہ بھی ذات کے شدائد کو ظاہر کرتا ہے۔ اس استعارے میں ذات کا شدید کرب واضطراب موجود ہے۔ ہمہ وقت لہو ہونے کی کیفیات میں ذات ایک مستقل عذاب اور آشوب کی حالت میں نوحہ کناں ہے۔ انشا، رنگین یا اس روایت کے کسی بھی دوسرے شاعر کے ہاں ذات کا یہ شدید کرب نظر نہیں آتا ہے۔ لکھنو میں رہنے کے باوجود غزل کا یہ اسلوب صرف جرأت ہی کے ہاں ملتا ہے اور ہماری اس رائے کو تقویت دیتا ہے کہ جرأت معاملہ بندی ہی کا شاعر نہیں، لکھنو کی ادبی روایت میں وہ غزل کی اس خالص روایت کا شاعر بھی ہے کہ جس کا تخلیقی مرکز دلی کا دبستان تھا:

ٹک خوب طرح دیکھ کہ اس خوں شدہ دل کی
ڈوبی ہی سدا رہتی ہے تصویر لہو میں
اے جوشِ جنوں گریۂ خونی سے ہمار
نت غرض ہی رہتی ہے یہ زنجیر لہو میں
گلچیں نہ ستا، غنچۂ پژمردہ نمط آہ!
ڈوبا ہوا بیٹھا ہوں میں دل گیر لہو میں

طپاں ہے زخم سے یوں دل لہو میں — پڑا تڑپے ہے جوں بسمل لہو میں
مجھے ٹک سرد ہونے دے، نہ جا تو — تڑپتا چھوڑ کر قاتل لہو میں

کہاں اے اشک خونیں دل کو ڈھونڈوں ترے باعث گیا یہ مل لہو میں
گلی میں تیری میرا دل نہ ہووے پڑا لوٹے تھا اک گھائل لہو میں

جرأت کی غزل میں "لہو" کے علاوہ "قفس" کا داستانی استعارہ بھی خصوصی توجہ کا حامل ہے۔ "قفس" استعاراتی طور پر جرأت کی ذات کو پیش کرتا ہے۔ اس کی ذات کی محرومی، ناکامی، بے بسی، لاچاری اور نامرادی اس استعارے کی تہوں میں ظاہر ہوتی ہے۔ بصارت سے محرومی کے احساس کے باعث شاعر اپنی ذات کو انتہائی بے بسی کی حالت میں "قفس" کی صورت میں متشکل پاتا ہے۔ زندگی کے بدلتے ہوئے منظروں کو نہ دیکھ سکنے اور خارجی دنیا سے بصری رابطہ کے انقطاع کے باعث اس کی ذات "قفس" کے پردرد داستانی استعارے میں مضمحل، نڈھال اور شدید تشنہ نظر آتی ہے۔ لکھنو کی نشاطیہ شاعری کے دور میں "قفس" کا یہ استعارہ جرأت کے منفرد تجربہ کی عکاسی کرتا ہے۔

سحر کو بلبلیں کرتی ہیں غل غنچے چٹکتے ہیں قفس کے ہم در و دیوار سے سر کو پٹکتے ہیں

فصلِ گل میں باغباں کنجِ قفس میں لے گیا اور جب آئی خزاں، لایا ہمیں تب باغ میں

قفس میں ہم صفیرو کچھ تو مجھ سے بات کر جاؤ بھلا میں بھی کبھی تو رہنے والا تھا گلستاں کا

اب تو ہم ہیں اور ہے کنجِ قفس کی بود و باش تھا کبھی صحن چمن اپنا بھی مسکن اے صبا

چمن دکھایا نہ صیاد نے کبھی ہم کو رکھا قفس کو بھی دیوارِ گلستاں سے دور

ہو کے مجبور اب کیا ہے صبر میں نے اختیار ورنہ کیا میری قفس میں طبع گھبراتی نہیں

جوشِ گل چاکِ قفس سے دم بہ دم دیکھا کیے سب نے یاں لوٹیں بہاریں اور ہم دیکھا کیے

جرأت کی غزل میں "لہو" اور "قفس" کی استعارے کے ساتھ ساتھ "بلبلِ تصویر" اور "طائرِ تصویر" کی دو تمثالیں بالخصوص توجہ طلب ہیں۔ ان دونوں تمثالوں کا تعلق ذات کی حیرت اور خود رفتگی سے ہے۔ یہ تمثالیں ایک ایسی کیفیت کو پیش کرتی ہیں کہ جن میں شاعر کی ذات حیرت کے سبب بالکل ساکت نظر آتی ہے۔ ان تمثالوں میں شاعر ذہنی سطح کے ایک ایسے نقطے پر کھڑا ملتا ہے جہاں ہر قسم کی حرکت ختم ہے اور وہ وقت کے دھارے میں

محض ساکت، خاموش اور گم ہو جاتا ہے۔ حیرت و سکوت کا یہ احساس جرأت کی ذات میں پیدا ہونے والے بہت سے سوالوں کی دلیل بھی ہے اور اس امر کا ثبوت بھی کہ وہ شاعری میں صرف جذبات کی سطح پر ہی نہیں شعور کی سطح پر بھی زندہ تھا:

بہ رنگِ بلبلِ تصویر محوِ حسرت ہوں
نہ مجھ کو اپنی خبر ہے نہ گلستاں کی خبر

ہم گلشنِ حیرت میں ہیں پرواز کہاں کی
جوں بلبلِ تصویر کبھی ٹک نہ ہلے پر

فصلِ گل گرچہ ہزار آئی پر اپنا جرأت
دل پژمردہ نہ جوں غنچۂ تصویر کھلا

طائرِ رنگ پریدہ ہیں نہ خود رفتہ ہم آہ
منہ تو دیکھو کوئی اب دام میں کیا لائے ہمیں

بہ رنگِ طائرِ تصویر ہیں ہم باغِ حیرت میں
کب اپنے آشیاں سے صحنِ گلشن میں اترتے ہیں

ایک ایسے دور میں کہ جب لکھنو کی بزم نشاط زوروں پر تھی اور معاشرہ ہمہ وقت عیش و طرب میں شب و روز بسر کر رہا تھا، جرأت مکمل طور پر اودھ کی اقدار میں جذب یا گم ہو کر نہیں رہ جاتا۔ اس کی ذات اس معاشرے میں رہتے ہوئے منفرد اور الگ تھلگ بھی نظر آتی ہے۔ جرأت کے مقابلے میں انشا مکمل طور پر اس معاشرے میں اپنی ذات کو گم کر چکا تھا لیکن جرأت اپنے منفرد شعری وجود کے ساتھ اپنی انفرادیت کا اظہار بھی کرتا رہتا ہے۔ اس معاملہ میں اس کے دو رویے ہیں۔ اول یہ کہ وہ منفرد ذاتی جوہر کو محفوظ رکھتا ہے اور دوم یہ کہ اس کے ساتھ ساتھ معاشرے کے مجموعی تجربہ میں شرکت بھی کرتا ہے۔ اس لحاظ سے دیکھیں تو جرأت مکمل طور پر لکھنو کے معاشرے کا شاعر نہیں ہے۔ اس کا تعلق غزل کی تہذیب کے باطنی مرکز یعنی دلی سے بھی قائم رہتا ہے۔ اس لیے جرأت کی غزل میں جنون، وحشت، دیوانگی، خود رفتگی، بے خبری اور حیرت کے مضامین بہ کثرت ملتے ہیں۔ ان مضامین کے اندر جرأت کے ذاتی تجربے کی چمک اور کرب بھی موجود ہے۔ جنون و وحشت یا خود رفتگی ذات کے شدید داخلی بحران کے تجربے ہیں۔ ان تجربوں میں ذات کی وہ شدت

موجود ہے کہ جب انسان اپنے آپ میں نہیں رہتا اور اپنے وجود سے باہر نکل کر اعصابی تناؤ کو کم کرنے کی کوشش کرتا ہے:

گھر میں گھبراتے ہیں بے یار تو ہم وحشی سے　　سر برہنہ سرِ بازار چلے آتے ہیں

ملایا خاک میں جب سے جنوں نے تب سے ہم یارو　　بگولے کی طرح سے ہر بیاباں میں بھٹکتے ہیں

اے جوشِ جنوں گریۂ خونی سے ہمارے　　نت غرق ہی رہتی ہے یہ زنجیر لہو میں

آوارگی ہے شہر میں، صحرا میں وحشتیں　　آرام میرے جی کو کہیں اک زماں نہیں

جنونِ عشق سے یہ حال ہے اپنا کہ ہم وحشی　　کبھی ہنس دے کے روتے ہیں کبھی رو دے کے ہنستے ہیں

بس اب بہتر ہے مجھ وحشی سے مل جا　　نہیں تیرا بھی دل دیوانہ ہو گا

شکر تم آگئے گھر اس کے، نہیں جرأت نے　　سر اٹھا کر ابھی دیوار سے مارا ہوتا

ہم دیوانوں کا ہے وہ گھر کہ جہاں　　نہ تو دیوار اور نہ در دیکھا

خبر ہے تجھ کو دیوانہ ہے وہ اے بے خبر کس کا　　کہے ہے دیکھ کر جو اپنے گھر کو ہے یہ گھر کس

یہ تنگ آئے ہیں ہم وحشی کہاں دل کھول کر روئیں
کہ وحشت پر ہماری تنگ ہے عرصہ بیاباں کا
کیا اس عشق کی وحشت نے کیا دیوانہ جرأت کو
عجب احوال دیکھا ہم نے کل اس خانہ ویراں کا
بڑھے تھے موئے سر تا پا لباسِ تن تھا عریانی
بچھایا خاک پہ تھا بسترا خارِ مغیلاں کا
کبھی اٹھ دوڑتا تھا وہ کبھی لوٹے تھا کانٹوں پر
نہ تھا کچھ ہوش اس وحشی کو اپنے جسمِ عریاں کا

نہ کرتا تھا کسی سے بات ہرگز اک مگر مطلع
یہ ہی وردِ زبان تھا اس مریضِ دردِ ہجراں کا
کچھ ایسا کر گیا بے تاب جانا ہم کو جاناں کا
نہ جی کو ہوش ہے دل کا نہ دل کو ہوش ہے جاں کا

تماشے کو نکل آتا ہے وہ رشکِ پری گھر سے　　　مزہ دکھلا رہا ہے ان دنوں دیوانہ پن اپنا

جرأت کی کچھ نہ پوچھو کہ میخانے میں کہیں　　　دھر خشت خم پڑا ہے وہ بدمست زیرِ سر

بصارت سے محرومی کے اثرات جرأت کی شاعری میں مختلف شکلوں میں نظر آتے ہیں جن میں سے ایک شکل یہ ہے کہ ان کی شاعری میں لاشعوری طور پر ایک ایسے محبوب کا پیکر تخلیق ہوتا ہے جو نہایت شوخ وشنگ ہے اور شاعر کی ذات سے بے حد بے تکلف ہے۔ یہ محبوب زندگی کے عام معاملات اور حالات میں ان کی شخصیت کے ادھر ادھر نظر آتا ہے۔ یہ ان کی زندگی کا وہ ہمہ وقت کردار ہے کہ جس کے ساتھ گلی کوچے، گھر، صحن، چھت، دروازے اور محفل میں ان کا مکالمہ جاری رہتا ہے۔ جرأت جس وقت بھی چاہے اور جہاں بھی چاہیں اس سے ہم کلام ہو سکتے ہیں۔ یہ محبوب لکھنو کی تہذیب وثقافت کا آئینہ دار ہے۔ اس کے دل میں جو بھی آئے کہہ ڈالتا ہے۔ اس کی ہر اچھی بری بات سے جرأت محظوظ ہوتے ہیں۔ محبوب کے ساتھ مکالمات کا یہ اسلوب ان کی مرجھائی ہوئی روح اور ماتمی لے کے اثرات کو دھیما کر کے ان کی ذات کے دکھ کو شادکامی وشادمانی عطا کرتا ہے اور ان کی اجڑی ہوئی دنیا کو آباد کرنے کے کچھ سامان فراہم کرتا ہے۔ جرأت کا متخیلہ زندگی کی حقیقتوں کی طرح اس محبوب کا ایک نیم حقیقی سا تصور ابھارنے میں کامیاب ہوتا ہے۔ اس متخیلہ میں محبوب کی بے شمار تمثالیں بنتی ہیں۔ ہر تمثال اپنے روزمرہ کی حرکت، حرارت، سماجی زندگی اور شانِ محبوبیت کے رنگ میں نظر آتی ہے۔ یہ مکالماتی تمثالیں بعض اوقات نہایت روشن اور متحرک ملتی ہیں۔ یکایک محسوس ہونے لگتا ہے کہ جیسے سب کچھ ہمارے سامنے ہی ہو رہا ہے۔ بدلتے ہوئے منظروں میں جرأت کا محبوب کچھ یوں نظر آتا ہے:

چلنا اکڑ اکڑ کر اور بولنا بگڑ کر　　　نامِ خدا قیامت آپ آن بان پر ہیں

اس سادگی کی ہم تو قربان آن پر ہیں　　　اک ہاتھ میں ہے سمرن، دو پھول کان پر ہیں

کیا ہوئے وہ ربط گر آتے نہ ہم اک دن تو آپ!　　　کہتے تھے "چل چل بے تجھ سے بات کرتا میں نہیں"
اب آویں سال ہا اور کوئی بلانے کو کہے　　　تو یہ کہتے ہو کہ "ایسے کو بلاتا میں نہیں"

جگاؤں میں جو سوتے سے تو کیا برہم ہو کہتا ہے　　"خدا جانے اٹھے ہیں آج ہم منہ دیکھ کر کس کا"

یاد کیا آتا ہے میرا وہ لگے جانا اور آہ!　　پیچھے ہٹ کر اس کا یہ کہنا "کوئی آجائے گا"

دیکھ کیا آیا بھبھوکا سا وہ بن ٹھن اے صبا　　ہر روش ٹپکا پڑے ہے اس کا جوبن اے صبا

شب کیا یہ چپکے چپکے وہ شوخ و شنگ بولا　　"دیکھو نہ بولیں گے ہم گر پھر پلنگ بولا"

چھپ کے کی کیا سیر ہم نے کل جو لے کر آئینہ　　دیکھتا تھا عالم اپنی وہ مسی و پان کا
دیتی پہلے دیکھ ہر سو ہو کے پھر بے اختیار　　آپ بوسہ لے لیا اپنے لب و دندان کا

مدت کے بعد کیا کہوں گھر مرے آیا تو　　کچھ کہہ کے کان میں کوئی بدذات لے گیا

کس چاؤں سے آئینہ کو دیکھے تھا وہ اللہ　　مسی کو جو مل پان ہوس ناک نے کھایا

گلی میں اپنی مجھ کو دیکھ کر جھنجلا کے یوں بولا　　"مرے کوچے میں کیوں بیٹھا ہے تو، چل یاں نہ بیٹھا کر"
"ذرا تو بیٹھیے نزدیک" گر کہوں اس سے　　تو کس ادا سے وہ کہتا ہے "چل ہوں یاں سے دور"

شرم و حیا کا پتلا ہے وہ تو اہل عصمت　　ہو وصل میں بھی ہم سے پھر بے نقاب کیوں کر

دیکھو مل جاؤ کسی گوشے میں، ورنہ دل کی　　ہم نکالیں گے کسی دن سر بازار ہوس

گرمی سے جو محفل میں بھبھوکا سا وہ آیا　　تو وہیں رخِ شمع سے کافور ہوا رنگ

تمہارے بن ہے جرأتؔ جان بہ لب جاں　　چلو دیکھ آؤ ازراہِ کرم تم

مندرجہ بالا اشعار میں ہم نے جرأتؔ کی شاعری کے ان پہلوؤں کی طرف توجہ مبذول کی ہے کہ جن پر ہمارے نقاد بالعموم توجہ دینے سے گریز کرتے ہیں۔ اردو ادب کی تاریخ میں جرأت کی شاعری کے جس پہلو کو سب

سے زیادہ ابھارا جاتا ہے، وہ "معاملہ بندی" کا ہے۔ حقیقت تو یہ ہے کہ ادبی مورخین معاملہ سے ہٹ کر جرأت کے کسی دوسرے پہلو کو قابلِ اعتنا ہی نہیں سمجھتے اور اس میں شک بھی نہیں کہ جرأت کی شہرت کا بڑا سبب معاملہ بندی کی شاعری ہے۔ جرأت کی شاعری میں معاملہ بندی کے محرکات کیا تھے؟ اور اس کی شاعری میں معاملہ بندی کی کون سی شکلیں ملتی ہیں، یہ دیکھنے کے لیے اب ہم جرأت کی شاعری کا ایک نیا سفر شروع کریں گے۔

جرأت ایک عرصہ تک لکھنو میں سوز و گداز اور ماتمی لے کی شاعری میں مصروف رہا تھا۔ اس شاعری نے اسے برس ہا برس تک کوئی بلند شعری مرتبہ نہیں بخشا تھا مگر جب اس نے اپنے استاد جعفر علی حسرت اور دلی کے میر سوز کی عشقیہ شاعری کی روش اختیار کی تو واہ واہ ہونے لگی مگر سچ پوچھیے تو جرأت کی روح دلی کی حزنیہ شاعری ہی میں تھی۔ یہ ہی شاعری برس ہا برس تک اس کے لاشعور کے نہاں خانوں سے جھانکتی رہی اور اس کی تخلیقی قوت کے لیے باطنی مرکز کا کام کرتی رہی۔ مگر جرأت کا مسئلہ تو لکھنو میں بلند شعری مرتبہ اور مقبولیت حاصل کرنا بھی تھا، لہٰذا اس مقصد کے حصول کے لیے اسے وہی کچھ کرنے کی ضرورت تھی جو اس دور کا ادبی شعور چاہتا تھا۔ اس کے عہد کا بڑا تقاضا یہ تھا کہ شاعری جسم و جاں کو محظوظ کرے، لہٰذا انہوں نے لکھنو میں اپنا ادبی قد بلند کرنے کے لیے معاملہ بندی کا رستہ اختیار کیا۔ اس کے بعد ان کی مقبولیت بڑھتی گئی۔ جگہ جگہ بلائے جانے لگے۔ دیوان کی نقلیں بننے لگیں اور بالآخر لکھنو کے مذاقِ سخن کی یہ سوغات بہ صورتِ دیوان نواب آصف الدولہ تک جا پہنچی اور یہ مذاق کی یگانگت ہی کا نتیجہ تھا کہ دیوانِ جرأت، آصف الدولہ کے سرہانے رہنے لگا۔ اگر جرأت صرف ماتمی لے کی شاعری تک محدود رہتا تو اس کا دیوان آصف الدولہ کی پائینتی تک بھی مشکل ہی سے پہنچ پاتا اور وہ شاید کبھی بھی لکھنو کے خوش باشوں کی صحبت تک رسائی حاصل نہ کر سکتا تھا۔ لکھنو کے مذاقِ سخن سے سمجھوتہ کے بعد ہی یہ ممکن ہو سکا تھا۔

جرأت کا کام اپنے عہد کی روح کو دریافت کرنا تھا اور معاملہ بندی کی صورت میں انہوں نے یہ روحِ عصر پیش کر دی تھی۔ اس میدان میں اکیلے جرأت ہی نہ تھے۔ انشا بھی ان کا شریکِ سفر تھا۔ بعد ازاں رنگین نے بھی ان کا ساتھ دیا اور رفتہ رفتہ بہت سے دوسرے شاعر بھی اس نئے شعری تجربہ میں شریک ہوتے گئے تھے۔ جرأت کے ہاں معاملہ بندی کا یہ مطالعہ دل چسپ ہے۔ معاملہ بندی کی تخلیق میں نہ صرف ان کے عہد کے تہذیبی محرکات کار فرما تھے بلکہ اس کا تعلق بہت حد تک ان کی زندگی کے بعض مسائل سے بھی تھا۔ ان کی ذاتی زندگی کے مسائل کس طور پر معاملہ بندی میں رونما ہوتے ہیں، اس کا جائزہ توجہ طلب ہے۔

یہ کہا جاتا ہے کہ انسانی کردار میں اس سے زیادہ مستقل کوئی صفت نہیں کہ مرد کی نگاہ ہمہ وقت عورت پر پڑتی رہتی ہے۔[۵۶] اور بالخصوص کسی ایسے معاشرے میں جہاں تہذیب نے اپنی باطنی آنکھ کو بند کر کے باطنی دنیا سے تعلق منقطع کر لیا ہو تو پھر مرد کی آنکھ میں یہ صفت پہلے سے کہیں زیادہ بڑھ جاتی ہے۔ باطنی آنکھ تو باطنی دنیا میں ایک محتسب کی طرح انسانی کردار پر نگرانی کا فریضہ سرانجام دیتی ہے اور انسانوں کے اندر حد سے بڑھتی ہوئی جبلتوں کی تنظیم بھی کرتی ہے لیکن جب یہ آنکھ بند کر دی جائے تو کردار کی ساری توانائی انسانی آنکھ میں اتر آتی ہے۔

لکھنو کی تہذیب میں چوں کہ باطنی آنکھ بند تھی۔ اس لیے مرد کی آنکھ ہر لمحہ عورت پر پڑتی تھی۔ حسن

کے نظاروں اور لذتوں کے سامان کثرت سے مہیا تھے۔ ڈیرہ دار طوائفوں، خانگیوں اور قحباؤں کی ایک بڑی دنیا وہاں آباد تھی۔ لہٰذا جرأت، انشاؔ اور رنگین کی نظر اگر ہمہ وقت عورت کے بدن پر ٹکی ہوئی ملتی ہے تو کچھ عجیب نہیں ہے مگر جرأت کے ساتھ تو یہ المیہ بھی تھا کہ جوانی میں بصارت سے محروم ہو گئے تھے۔ اس لیے ان کے ہاں بصارت کے زیاں کا براہِ راست اثر ان کے متخیلہ پر پڑتا ہے اور اس زیاں کے باعث ان کا متخیلہ تیز اور زرخیز ہو جاتا ہے۔ اور وہ اپنے تخلیقی عمل میں لاشعوری سطح پر عورت کی تمثالیں بنانے پر زور دینے لگتے ہیں۔ اور یوں وہ اپنی بصارت کے المیہ کی تلافی کا سامان مہیا کر رہے تھے۔ بصارت نہ ہونے کی وجہ سے ان کے ہاں لمس کی حس تیز ہو جاتی ہے۔ جو کچھ وہ دیکھ نہیں سکتے، اسے لمس سے محسوس کرتے اور شاد کام ہوتے ہیں۔ جرأت کے سراپا میں محبوب کے مخصوص اعضا شہوانی حصوں (Erotogenic Zones) کی حیثیت اختیار کر جاتے ہیں۔ ان اعضا کے تصور کے ساتھ ہی جنسی تصور ابھرنے لگتا ہے:

بیاں کب ہوں وہ جرأت غنچۂ ساں گر سو زبانیں ہوں
مزے ملتے ہیں لب سے یار کے جو لب ملانے میں

رہے تھا ہم سے ہم آغوش جب کہ وہ پیارا
عجب مزے کی تھیں راتیں عجب تھے پیارے دن

لذتِ وصل کو پوچھے تو پی جاتا ہوں — کہہ کے ہونٹوں ہی میں ہونٹوں کے ملانے کا مزا

کیا کہوں وصل کی شب لے کے بلائیں اس کی — کیا اٹھاتا ہوں میں زانو پہ بٹھانے کا مزا
میں تو پھر آپ میں رہتا نہیں دل سے پوچھو — آ گے پھر بھینچ کے چھاتی سے لگانے کا مزا

یاد آتا ہے تو بس رو رو کے زانو پیٹنا — اس کا ہنس دینا اور اپنا گدگدانا ران کا

مسی آلودہ وہ لب چوس کے چکا ہے یہ دل — جیسے دیتا ہے کسی کو کوئی اکسیر کھلا

ملائے لب سے لب لپٹے رہے جب تک وہ لپٹا تھا — پھریری لے کے میں جوں کر کے اف یک بار اٹھ بیٹھا

کہنا کسی کا یاد جب آتا ہے یہ ہمیں — "اتنا بھی بھینچ بھینچ کے نہ مجھ کو پیار کر"

سینہ کبھی تو مرے سینے سے لگا جان　　کہتا نہیں چھاتی سے تو ہر آن لگا جان

رات یہ کس کے ملا لب سے لب اپنا کہ اب آہ　　ہونٹھ پر سے نہیں سرکے ہے زباں اور طرف

جرأت رہا نہ آپ میں اس وقت میں ذرا　　جوں لب سے لب اور اس کے بدن سے بدن لگا

جرأت کی ایک غزل دیکھیے۔ اس غزل میں للچاہٹ، تلذذ اور جنسی خواہش کا عجیب دعائیہ انداز موجود ہے۔ یہ کام جرأت ہی کر سکتا ہے:

لبِ جاں بخش وہ لب سے ملیں گے کب خداوندا
کہ جن کے واسطے میں جاں بلب زیرِ دنداں ہوں
وہ بکھرے بال مکھڑے پہ الٰہی جلد دکھلا دے
کہ بکھرا جائے ہے جی اور میں وحشی پریشاں ہوں
خداوندا لگے گی کب میری چھاتی سے وہ چھاتی
کہ جس کے غم میں ہو کر دست بردل سخت حیراں ہوں
لگے گی کب وہ گوری ابھری گات، ہے ظالم!
کفِ افسوس جس کے واسطے مل مل کے نالاں ہوں
وہ کب دستِ حنائی آئے گا قبضے میں کیوں یا رب
کہ جس کے واسطے روتا لہو جوں شاخِ مرجاں ہوں
شکم دیکھوں گا میں کس روز وہ میدے کی لوئی سا
کہ پکڑے پیٹ پھرتا جس کے بن دیکھے ہراساں ہوں
سریں وہ گول اور رانیں بھری جلدی دکھا یا رب
کہ بیٹھا سر بہ زانوں جس کی خاطر میں بہ زنداں ہوں
الٰہی جلد دیکھوں ساقِ سیمیں گوری گوری وہ
کہ میں ہر رات جس کے واسطے جوں شمع گریاں ہوں

دل چسپ بات یہ ہے کہ جرأت کی معاملہ بندی کے اشعار میں تمثالوں کا رنگ تیز اور گاڑھا ہے۔ اس لیے حسی لذات اور جنسی حساسیت کا اشتعال محسوس ہوتا ہے۔ ان تمثالوں میں ایک بھبوکا سا چہرہ نمودار ہونے لگتا ہے۔ آگ جیسے رنگوں کی چمک دمک عروج پر پہنچتی ہے اور ماحول پر جنسی کیفیات غالب آجاتی ہیں۔

ہم یہاں ان کی ایک اور غزل درج کرتے ہیں۔ پوری غزل میں آنکھ لحہ بھر کے لیے بھی عورت کے بدن سے نہیں ہٹتی۔ جسم کے ہر حصے کا بیان ان کے متخیلہ کو ایک نئی جنسی حساسیت دیتا ہے۔ اس غزل کا سراپا لکھنو کی اس علامتی عورت کی یاد دلاتا ہے جو اول اول عیش بائی کے نام سے ''سحر البیان'' میں نمودار ہوئی تھی اور اب لکھنو کے نابینا شاعر جرأت کے ہاں جلوہ دکھاتی ہے۔ بصارت سے محرومی کے احساس نے ان کو عورت کے بدن کے ایک دائمی تجسس کے سپرد کر دیا تھا۔ یہ ایک ایسا وحشی تجسس ہے کہ ہمہ وقت ان کے ساتھ رہتا ہے اور ان کے متخیلہ کو زرخیز اور متحرک رکھتا ہے۔ جرأت کے لیے عورت کا بدن ایک بھولے بسرے براعظم کی طرح دکھائی دیتا ہے جسے وہ بار بار دریافت کرنے کی کوشش کرتے رہتے ہیں۔ وہ اس دیدہ و نادیدہ براعظم کے ایک ایک حصے تک رسائی حاصل کرتے ہیں اور ہر حصہ ان کی ذات کی بے بصری کے لیے جنسی مہیجات کی سرشار کیفیتیں عطا کرتا ہے۔ جرأت کی غزل میں وجد آفریں جنسیت (Ecstasy) جیسی کیفیت محسوس ہوتی ہے:

بال سلجھانا ترا کنگھی سے دل الجھائے ہے
اور بکھرا دیکھ کر بس جی ہی بکھرا جائے ہے

مانگ مانگے دل کو جوڑا بال باندھا چور ہے
چھٹتی ہو چوٹی تو بس دل کیا ہی پیچی کھائے ہے

کیا صفائی سے ترے ماتھے کی نسبت چاند کو
وہ بھی دل پر داغ اس کے عشق کا دِکھلائے ہے

وہ کمانیں ہیں بھویں تری کہ جن کو دیکھ کر
اِک جگر پر گھاؤ سا بن تیر ہی لگ جائے ہے

انکھڑیاں جادو ہیں پلکیں برچھیاں بھالا نگاہ
بانکی چتون ہائے تیری دل کو کیا کیا بھائے ہے

سرخ چوٹی دیکھ ڈوری جال میں پھنسا ہے دل
نکلے ہیں کیا کیا ادائیں جبکہ تو شرمائے ہے

تڑپے جوں خشکی میں مچھلی اس طرح عاشق کا دل
دل تڑپ جائے ہے نتھنے جب کہ تو پھڑکائے ہے

رہتے ہیں یعقوت سے بن پان کھائے سرخ ہونٹھ
اور چمک دانتوں کی موتی کی لڑی دکھلائے ہے

آج تک کانوں سے کان ایسے سنے ہم نے نہیں
چاہ کے حلقے میں بالا دیکھ کر جی آئے ہے

صبح کا تارا خجل ہو دیکھ بندوں کی لٹک
دیکھ سورج یہ جڑاؤ مرکیاں ترائے ہے

جرأت کے اندھے پن نے عورت کے بدن کو ایک جنسی شعلہ کی شکل دے دی ہے۔ بینائی نہ ہونے ہی کی وجہ سے عورت کا بدن ایک مقناطیسی کیفیت کا حامل ہو جاتا ہے اور وہ بدن کے اس مقناطیسی ہالے کا اسیر بن جاتا ہے۔ جرأت کی شعری توانائی کا مرکز ایک اعتبار سے یہ مقناطیسی ہالہ بھی ہے۔

جرأت کی معاملہ بندی کے اس جائزے کے بعد آیئے ذرا یہ دیکھیں کہ جرأت نے اردو غزل کو کیا کیا محاسن عطا کیے اور ان کی بدولت غزل کی روایت میں کیا اضافے ہوئے اور ادب کی تاریخ میں ان کا مجموعی طور پر کیا کردار ہے؟

انشا اور جرأت کی عشقیہ شاعری اس اعتبار سے ایک نئے رجحان کا اعلان نامہ تھا کہ اس میں محمد شاہی دور کی امرد پرستی سے پیدا ہونے والے شعری رجحان کا مکمل طور پر خاتمہ ہو گیا تھا۔ اب اس غیر فطری عشق کے بعد اردو غزل عورت کے فطری عشق سے سرشار ہو رہی تھی۔ اس نئے رجحان کو پیدا کرنے میں اس نشاطیہ تہذیب کا ہاتھ تھا جس نے شجاع الدولہ کے دور سے اودھ میں عورت کے جنسی کردار کو بہت اہمیت دی تھی۔ فیض آباد اور لکھنو کے گلی کوچے اہل نشاط سے آباد ہو گئے تھے۔ ظاہر ہے ان عورتوں کا کردار ایک عام گھریلو عورت سے قطعی طور پر مختلف تھا۔ چناں چہ جرأت، انشا اور ان کے معاصرین کی شاعری میں جو عورت بے دریغ ابھرتی ہے، وہ اہل نشاط کے طبقہ ہی سے تعلق رکھتی ہے۔ نمایاں تبدیلی یہ نظر آتی ہے کہ دلی کے مقابلہ میں لکھنو کی شاعری میں عورت کے چہرے سے حجاب اٹھ جاتا ہے۔ اس لیے لکھنو کے شعرا اپنی توانائی اس عورت کی سراپا نگاری میں صرف کر دیتے ہیں۔ اس بے حجاب عورت کو دیکھ کر شعرا میں نہ کوئی حیرت پیدا ہوتی ہے اور نہ ہی کوئی بڑا جمالیاتی تجربہ نظر آتا ہے۔ محض تلذذ اور مسرت کی گزراں کیفیات نظر آتی ہیں۔

ادبی اعتبار سے دیکھا جائے تو شعرا کے لیے دلی کے مقابلہ میں لکھنو زیادہ آزاد اور کھلے ذہن کا شہر محسوس ہوتا ہے۔ دلی ایک ایسا شہر تھا جہاں قدغنوں کا ڈھیر تھا اور تہذیبی احتساب کی تلوار لٹکتی رہتی تھی۔ جب کہ لکھنو میں وہ تلوار نیام ہو چکی تھی۔ اس لیے وہاں شعرا کے لیے دل کی ہر بات کا کہہ دینا عین ممکن تھا۔ اخلاقی اعتبار سے لکھنو کا معاشرہ زیادہ آزاد اور وسیع الذہن تھا۔ جو بات کی جا سکتی تھی اسے وہاں تخلیقی تجربہ میں بیان بھی کیا جا سکتا تھا۔ جب کہ دلی میں کر تو سکتے تھے مگر سب کچھ کہہ نہیں سکتے تھے کہ تہذیبی منہیات کا ایک نظام صدیوں سے مسلط تھا۔ ان بدلے ہوئے حالات کے باعث لکھنو میں تہذیبی رویوں کی آزادی نے جرأت اور انشا کو نئے شعری تجربوں کے لیے وسیع تر مواقع فراہم کر دیئے تھے۔

جرأت کی غزل جہاں ایک طرف ماضی کی روایت سے اپنا ایک تعلق بحال رکھتی ہے وہاں اس میں ماضی کی روایت سے باضابطہ انحراف کا ایک تیز عمل بھی دیکھا جا سکتا ہے۔ حسرت اور میر سوز کی شاعری نے انحراف کی اس

نئی روایت کا ابتدائیہ تشکیل دیا تھا۔ انشا اور جرأت نے اس روایت میں لکھنو کی جنسی ثقافت (Erotic Culture) کو معاملہ بندی کی وسیع بنیادوں پر پھیلا کر فروغ دیا۔ چوں کہ یہ رجحان لکھنو کی ثقافتی زندگی کی روح تھا۔ اس لیے اس رجحان کو یہاں پر بے پناہ مقبولیت حاصل ہوئی۔ یوں لگتا ہے کہ جیسے ایک عرصہ سے یہاں کی جنسی ثقافت اس رجحان کی آرزومند اور منتظر تھی مگر اس تہذیب کے اندر ذاتی اور اجتماعی فکر کی نہ کوئی روایت تھی اور نہ ہی اس بے معنویت کے رویے کے خلاف کسی رد عمل کا اظہار موجود تھا۔

اسی طرح سے اس دور کے شعرا میں غزل کی ثقافت اور جغرافیہ بھی بدلتا ہے۔ شمالی ہند میں فارسی غزل کے حوالے سے صدیوں تک غزل وسط ایشیائی اور عجمی ثقافت کے جغرافیہ کا منظر نامہ بنانے میں مصروف رہی تھی۔ شمالی ہند کی غزل کے ثقافتی سرچشمے بیرونی سرزمینوں کے تھے مگر جرأت کے دور سے اردو غزل اپنی ثقافت اور جغرافیہ کو تبدیل کر کے اودھ کے منظر نامہ میں داخل ہو جاتی ہے اور شعرا کے لیے یہ ہی سرزمین تخلیقی کیفیات کا سرچشمہ بن جاتی ہے۔ اس وجہ سے مقامی حوالہ اب اہمیت اختیار کر جاتا ہے۔

جرأت کی غزل سے یہ بات بھی عیاں ہوتی ہے کہ لکھنو میں تہذیبی عمل کی تبدیلی سے لفظوں کی تہذیبی معنویت بھی بدل جاتی ہے۔ "عشق" کا جو مفہوم شمالی ہند کی تہذیب میں تھا وہ لکھنو میں بدل گیا تھا۔ "عشق" کا تصور وفاداری، جاں نثاری اور دیوانگی کے مراحل طے کر کے جنسی محبت کی شکل اختیار کر گیا تھا۔ شمالی ہند کی مثالیت جو عشق کے تصورات کے ساتھ وابستہ تھی، لکھنو میں پارہ پارہ ہو جاتی ہے اور مثالیت کا یہ تصور بہت قدیم نظر آنے لگتا ہے۔ لکھنو کی شاعری میں "عشق" نام کی کوئی جنس بازار میں نہ تھی۔ ہاں اگر کچھ تھا تو "جنس" تھی۔ اب وفاداری اور ایفائے عہد کی قدیم صفات عنقا ہو رہی تھیں۔ "عشق" ایک ایسے استعارے کے طور پر زندہ نہ رہ سکا تھا کہ جس کے ساتھ بہت سی قدریں اور روایات وابستہ تھیں۔ جس استعارے کے اندر صدیوں تک ایک بڑی قوت و توانائی اور ایک لازوال وفا کا تصور موجود تھا۔ لکھنو کے بازار سخن میں بہت ارزاں ہو گیا تھا۔ لکھنو کے نئے معاشرے میں "کوہ کن" اور "قیس" جیسے استعارے واقعی طور پر بے آبرو ہو گئے تھے۔ لفظ "عشق" ایک بہت کم تر مفہوم کا حامل ہو گیا تھا۔ اب یہ عشق جبلتوں کی پیاس بجھانے کے مطالب تک محدود ہو چکا تھا۔ اس لیے غزل کی ثقافت میں جو بہت سی تبدیلیاں واقع ہوئیں، ان میں دلی کے شعری استعارے اپنی معنویت سے بہت تیزی کے ساتھ محروم ہوتے چلے گئے تھے۔

اردو ادب کی تاریخ میں اگر ہم جرأت کا ادبی مقام متعین کرنا چاہیں تو ہم اسے ایک عہد ساز شاعر قرار دے سکتے ہیں۔ غزل کی عشقیہ روایت میں معاملہ بندی کے فن کو فروغ دے کر اور اس فن کے نادر نمونے تخلیق کرنے سے وہ اپنے دور کی ادبی شناخت بن گیا تھا۔ ہمارے سنجیدہ نقاد معاملہ بندی کو کم تر درجے کی چیز قرار دیتے رہے ہیں مگر ہمیں یہ نہیں بھولنا چاہیے کہ یہ فن لکھنو کے تہذیبی بطن سے نکلا تھا اور یہ بھی کہ اس کے فروغ سے غزل میں حد سے بڑھی ہوئی سنجیدگی کی جگہ بشاشت کی کیفیات پیدا ہوئی تھیں۔ معاملہ بندی میں انتہا پسندی کا رویہ یقیناً کم تر درجے کی شاعری پیدا کرتا تھا مگر اس کے معتدل رویوں سے غزل کی پژمردگی میں زندگی کی ایک نئی لہر پیدا ہو گئی تھی۔ اس فن کا ایک براہ راست مثبت نتیجہ یہ نکلا تھا کہ لکھنو میں عورت غزل کا مرکز بن گئی تھی اور امرد پرستی کی

شاعری ہمیشہ کے لیے ختم ہو گئی تھی اور یہ جرأت ہی تھا کہ جس نے ایک عہد ساز شاعر کی حیثیت سے اردو غزل کو ایک نئی جہت عطا کی تھی اور اس کی عشقیہ شاعری کے وجود ہی سے مستقبل میں لکھنو کی شاعری پروان چڑھی تھی۔

سعادت یار خاں رنگین

(۱۷۵۸ء-۱۸۳۵ء)

اردو ادب کے نقاد رنگین کو چاہے جتنا بھی مردود قرار دیں اور اس کے گناہوں پر جتنا چاہیں اسے مطعون کریں، اردو ادب کی تاریخ اس کے ذکر کے بغیر ہمیشہ نامکمل سمجھی جائے گی۔ رنگین وہ شاعر تھا کہ جس نے اپنے دیوان میں "شیطان" کی مدح میں ایک قصیدہ لکھا تھا اور اس کا آغاز بسم اللہ کی جگہ نعوذ باللہ سے کیا تھا۔ اس مردود اور مطعون شاعر نے ریختی جیسا گناہ اپنے سینے سے لگا کے اپنے دور کی معاشرتی اور تہذیبی زندگی کی کج روی کو ادبی ذخیرے میں ہمیشہ کے لیے محفوظ کر دیا ہے۔ اسے اپنی بدنامی کا خوف بھی نہ تھا۔ وہ اردو ادب کا ایسا گناہ گار شاعر تھا کہ جسے اپنے گناہوں کے اقرار میں کوئی عار محسوس نہ ہوتی تھی۔ وہ ایک ایسا شاعر تھا کہ جس نے ظاہر اور باطن کی تمیز مٹادی تھی۔ اسی تمیز کے اٹھنے سے اس کی شاعری پر اخلاقی الزامات اور ادبی گناہوں کا کثیر بوجھ ڈال دیا گیا تھا۔ عجیب بات یہ تھی کہ وہ گناہ گار معاشرہ جو اپنے گناہوں کو بے نقاب دیکھ کر خوف زدہ ہو گیا تھا، اس گناہ گار شاعر پر برس پڑا تھا۔ اس معاشرے میں گناہ کرنے کی تو اجازت تھی مگر اس کے اقرار کی رسم نہ تھی مگر رنگین وہ گناہ گار تھا کہ جس نے اپنے حوالے سے معاشرے کے گناہوں کا اقرار کر لیا تھا۔ رنگین کے سلسلے میں ہمیں اس بات کو بھی یاد رکھنا چاہیے کہ رنگین وہی کچھ تھا جو اس کا عہد تھا۔ وہ اپنے عہد کی جنسی ثقافت (Erotic Culture) کی ایک علامت تھا اور مکمل طور پر اس سے مربوط تھا۔

اخلاقی اعتبار سے رنگین کی شاعری کو قابل اعتراض تو ٹھہرایا جاتا ہے مگر اس مردود شاعر کے ادبی ذخیرے میں ادبی سماجیات کا ایک قابل قدر مواد بھی جمع ہو گیا ہے۔ اس کی شاعری صرف قحباؤں ہی کی دنیا سے آباد نہیں ہے۔ اس میں پردہ نشین بیگمات کی زندگی کے بہت سے ان دیکھے پہلو بھی سامنے آتے ہیں جن میں ان کی خانگی زندگی کی جھلکیاں موجود ہیں۔ ان کے ذاتی مسائل اور جنسی گھٹن کے منظر بھی نظر آتے ہیں۔ یہ جنسی گھٹن بعض حالتوں میں عورتوں کے درمیان ہم جنس پرستی (Lesbianism) کی شکل بھی اختیار کر لیتی ہے۔ رنگین کی مثنوی "دربیانِ سیرِ باغ اور اظہارِ احوال دو عورتوں کے روبرو باجی کے" عورتوں کے درمیان ہم جنسیت کے اسی بڑھتے ہوئے رجحان کی طرف اشارہ کرتی ہے۔ اس مثنوی کو لکھنوی ثقافت کے عصری سیاق و سباق کے حوالے سے دیکھا جائے تو معاشرے میں جنسی کج روی کی نفسیاتی شکلیں صاف طور پر ابھرتی ہیں۔ لکھنو کی عورت اس نوعیت کی نفسانی کیفیات کا شکار اس لیے بھی ہوئی تھی کہ مردوں کی کثیر تعداد گھریلو عورتوں کی جگہ طوائفوں سے جنسی ملاپ کو زیادہ پر مسرت محسوس کرتی تھی لہٰذا گھروں میں جنسی ناآسودگی میں مبتلا عورتیں ہم جنسیت میں مبتلا ہو کر جنسی

سکون کا مرحلہ طے کرتی تھیں۔

رنگینؔ کی ریختی میں ''دوگانا''، ''الا یچی'' اور ''زناخی'' کے کردار میں واضح طور پر ہم جنسیت (Lesbianism) کا ثبوت موجود ہے۔ دل چسپ بات یہ ہے کہ ہم جنسیت کی لذت میں مبتلا عورتیں فاعل اور مفعول کا کردار ادا کرتی تھیں۔ مثلاً ''دیوان انگیختہ'' میں رنگینؔ نے ''دوگانا'' کی تعریف یوں کی ہے:

> ''دو عورتیں بازار سے بادام منگوا کر ان کی گری نکالتی ہیں۔ ان میں سے جو بادام توام یعنی دوگانا نکلتا ہے تو ضرور ہے کہ ایک گری، دوسری میں در آئی ہو۔ جو گری در آئی ہوئی ہوتی ہے اس کا نام نر رکھتی ہیں اور جس میں در آئی ہوتی ہے، اس کا نام مادہ کر کے کسی اجنبی شخص کو بلا کر وہ دونوں گریاں اسے دے کر کہتی ہیں کہ ان میں سے ایک گری مجھے اور دوسری گری، دوسری کو دے دو۔ جس کے ہاتھ نر آئے وہ اپنے کو مرد جانتی ہے اور جس کے ہاتھ مادین آئے، وہ مجبور اُمادہ بنتی ہے اور باہم ''دوگانا'' کہلاتی ہیں۔''۵۷

اسی طرح سے دو عورتیں ایک ایک الا یچی لیتی تھیں۔ جس کی الا یچی میں جفت دانے نکلیں وہ نر ہوتی تھی اور جس کی میں طاق نکلیں، وہ مجبور اُمادہ بنتی تھی۔ رنگینؔ کی ریختی میں ''دوگانا'' کی ایک ایسی تصویر ملتی ہے جسے ہم جنسیت (Lesbianism) سے پیدا ہونے والے طرزِ احساس اور سراپا نگاری کی عمدہ مثال کہا جا سکتا ہے۔ جرأتؔ اور انشاؔ کے لکھنو میں رنگینؔ کی سراپا نگاری منفرد رنگ کی حامل ہے:

ہو گی میری دوگانہ کی سجاوٹ خاصی
چمپئی رنگ غضب تس پہ کھچاوٹ خاصی
سر کے تعویز ستم اور فتح پیچ عجیب
بال مہکے ہوئے چوٹی کی گندھاوٹ خاصی
سب سے گفتار جدی سب سے نرالی نک سک
دانت تصویر ہیں مسی کی جماوٹ خاصی
شہر آشوب دھڑی تس پہ لکھوٹا کافر
سن جو چھوٹا ہے تو ہے منہ سے بہلاوٹ خاصی
گر جگت بولے تو پرکالۂ آتش ہو زباں
اور رک جائے تو رکنے میں رکاوٹ خاصی
اس کی بس گات کی کیا بات ہو تختی سودھواں
چھب درست ایسی ہے بازو کی گلاوٹ خاصی
کرتی جالی کی پری سر پہ دوپٹہ اچھا
قہر پاجامہ اور انگیا کی کساوٹ خاصی
قطع چولی کی عجب، گھیر بھی دامن کا طلسم
آستیں چست بہت اور چناوٹ خاصی
لہر لہرائی ہوئی تس پہ وہ طوفانِ حباب
گو کھرو اور بنت کی ہے بناوٹ خاصی
سکی بھرنی وہ شرر اور جھجکنا زیبا
اوہی کے ساتھ پھر ابرو کی جھکاوٹ خاصی
پہنچیاں وا چہرے جی کان کی بالی بیداد
نورتن ویسے ہی بینی کی جڑاوٹ خاصی
ناز زیبندہ، حیا آفتِ عشوہ جادو
غمزہ وہ ظلم ادا اور رکھاوٹ خاصی
اچپلاہٹ وہ فسوں اور چٹنا ہے ہے
پھر ملاقات میں کافر وہ اچاوٹ خاصی
کیوں نہ ایسے سے پھنسے دل اجی انصاف کرو
گفتگو سحر، کمر خوب، لگاوٹ خاصی

بند پاجامے کی چنپا میں ثریا کی چمک
وہ پرمزا دھڑپن اور بناوٹ خاصی

پاؤں میں کفش بھبھوکا وہ مغرق نادر
سروقد اور ہے رانوں کی ڈھلاوٹ خاصی

سب سے سب بات جدی، سب سے انوکھی رفتار
سب سے پوشاک الگ، سب سے سجاوٹ خاصی

اس کا اظہار کروں تجھ سے میں کیا کیا رنگین
دست و پازور ہیں مہندی کی رچاوٹ خاصی

لکھنو کی شاعری سعادت یار خان رنگین تک پہنچتے پہنچتے سمٹ کر اتنی محدود ہو جاتی ہے کہ بالآخر اس کے تہذیبی طرز احساس کی ایک شکل رنگین کی ریختی کی صورت میں ڈھل جاتی ہے۔ نواب شجاع الدولہ کے دور سے اودھ میں جو جنسی تہذیب پیدا ہوئی تھی۔ اس کو آصف الدولہ اور سعادت علی خاں کے دور تک پہنچتے پہنچتے عروج حاصل ہو گیا تھا۔ معاشرے میں ہر طرف نسوانیت کا غلبہ نظر آتا تھا۔ لکھنو کے امرا نے اول اول عورتوں جیسے شوخ رنگوں کے کپڑے پہننے شروع کیے۔ پھر ان کے مزاج اور زندگی کے عام رویوں سے نسوانیت ٹپکنے لگی۔ رفتہ رفتہ چال ڈھال پر بھی یہ رنگ مسلط ہوتے گئے اور بالآخر ایک طویل مدت کے بعد یہ نسوانی اثرات ریختی کی صورت میں تخلیقی سطح پر ظاہر ہوئے۔ رنگین اس صنفِ شعر کے رہنما شعرا میں تھا۔

جرأت اور انشا کی معاملہ بندی نے جنس پر تمام تر توجہ مرکوز کر دی تھی۔ لکھنو کا ایک خاص طبقہ معاملہ بندی کی رنگینیوں سے اب بھی خوش نہ ہو سکا تھا۔ اس لیے اس طبقے کی طلب کے مسئلہ نے ریختی کے لیے راستہ ہموار کر دیا اور یوں کہا جا سکتا ہے کہ رنگین کی ریختی، لکھنو کی شہوانیت (Lust) کے ابال کی ایک صورت تھی۔

لکھنو کی جنسی تہذیب کے بطن سے ریختی کی جو عورت نمودار ہوتی ہے، وہ از بس جنس زدہ ہے۔ اس کی پیاس نہ بجھنے والی ہے۔ ریختی میں ایک زنِ پرُشہوت (Nymph) نظر آتی ہے جو اپنے مزاج کے اعتبار سے شبق النسا (Nymphomania) میں مبتلا دکھائی دیتی ہے۔ ریختی کی یہ عورت جنسی جبلت کی تسکین کے لیے زندہ ہے اور یہ ہی اس کی زندگی کا واحد مقصد ہے۔

رنگین نے اپنی ریختی میں ایک شہوت زدہ، جنس پرست عورت کی تمثالیں بنائی ہیں جسے ہم نے (Nymph) کہا ہے۔ رنگین کو تذکرہ نگار چاہے کتنا ہی برا کہیں یا ہمارے عہد کے نقاد اسے کتنا ہی اوباش اور مردود قرار دے دیں مگر ہم ایک حقیقت کو نظرانداز نہیں کر سکتے کہ رنگین نے اپنے دور کے تہذیبی باطن سے اس عورت کو دریافت کیا ہے اور اسے زندگی کے معمولات میں متحرک دکھایا ہے۔ اس عورت کی دریافت کا سہرا اسی کے سر بندھتا ہے۔ جنسی کرب، تشنگی اور خواہش کے ہاتھوں ٹوٹتی ہوئی لکھنو کی اس عورت کی تصویر رنگین نے کچھ اس طرح بنائی ہے:

وہ لگاتا ہی نہیں چھاتی کو ہاتھ
اپنی چھاتی میں مروڑوں کیسے

مردوے یوں تو بہت مسٹنڈے ہیں لیکن ہے ہے
کوئی ایسا نہیں جھاڑے ترا پانی باندی

رنگین قسم ہے تیری، ہوں میلے سر سے میں
مت کھول کر کے منت و زاری ازار بند

تو تو محرم نہیں ہاتھ لگا چھاتی کو
سخت بے رحم ہے تو اوہی مری جان گئی

ٹیس پیڑو میں اٹھی اوہی مری جان گئی
مت ستا مجھ کو دوگانا ترے قربان گئی

صبر میرا سمیٹتی ہے وہ
شب کو بولی تھی چارپائی کب

سماجی اعتبار سے ریختی کی صنف اس بات کا بھی اعلان نامہ ہے کہ معاشرہ اپنے مردانہ اوصاف سے محروم ہو چکا ہے۔ زندگی کو ایک بڑی نظر سے دیکھنے کی روایت ختم ہو چکی ہے۔ ریختی لکھنو کی سیاسی و معاشرتی مجہولیت کی پیداوار بھی ہے۔ یہ اس معاشرے کی کوکھ سے جنم لیتی ہے جو زندگی کے میدانِ عمل میں بازی ہار چکا تھا۔ شجاعت، مردانگی اور جہد آزمائی کی روایات کو خیرباد کہہ کر نسوانیت کا لباس اوڑھ چکا تھا۔ ریختی گو شعرا کے لیے حیات و کائنات کے موضوعات غیر متعلق اور بے معنی ہو چکے تھے۔ ان پر زندگی کا مفہوم سمٹ کر سطحی حساسیت اور جذباتیت کے مضامین میں نظر آتا ہے۔ عبدالسلام ندوی کو ریختی کے غیر مہذب ہونے کی شکایت تھی:

> "یہ صنف اس قدر غیر مہذب الفاظ کا مجموعہ ہے کہ ہم اس دورِ تہذیب و شائستگی میں ان کے دو چار شعر نقل کرنے کی جرأت نہیں کر سکتے۔"[۵۸]

ریختی کی یہ صنف معاشرے کے ایک بڑے حصے کے غیر تخلیقی ہونے کی بھی دلیل ہے۔ یہ اس تخلیقی ذہن کی پیداوار ہے کہ جس کے پاس کہنے کے لیے اب کچھ بھی باقی نہیں تھا۔ یہ ذہن تخلیقی پستی کا شکار تھا اور ریختی اسی تخلیقی پستی کی دین تھی۔ یہ ایک ایسی صنف تھی کہ جو حسن و جمالیات اور تہذیب کی معمولی سطحوں تک بھی نہ پہنچ سکتی تھی۔

اسی بنیاد پر ڈاکٹر صابر علی خان جیسے اعتدال پسند نقاد یہ کہنے پر مجبور ہو گئے تھے کہ یہ اعلیٰ درجے کی شاعری

یا ادب نہیں ہے اور جذبات کے اعتبار سے یہ اتنی ادنیٰ اور اسفل ہے کہ اسے قطعاً شعر و ادب کی تاریخ میں کوئی جگہ نہیں مل سکتی۔ البتہ انہوں نے اس صنف کی تاریخی اور لسانیاتی اہمیت کا ذکر کرتے ہوئے کہا ہے کہ ریختی کی اگر کوئی اہمیت ہو سکتی ہے تو وہ اس کے صرف لسانیاتی اور تاریخی کردار میں ہے۔[59]

لسانی اعتبار سے دیکھا جائے تو رنگین کی ریختی میں اہل نشاط کی لغت اور محاورات کا وافر ذخیرہ فراہم ہو گیا ہے اور یہ ذخیرہ اس اعتبار سے اہم ہے کہ رنگین نے صرف سنی سنائی باتوں پر انحصار نہیں کیا بلکہ یہ اس کے ذاتی تجربہ کا نتیجہ تھا اور بقول رنگین یہ "عرسِ شیطان" کی دین تھی۔ یہ "عرسِ شیطان" کیا تھا اور رنگین کو اس سے کیا کچھ حاصل ہوا، اس کی وضاحت "دیوان انگیختہ" کے مختصر دیباچہ میں کی گئی ہے:

> "اکثر میں عرسِ شیطان کا جس سے مراد تماش بینی خانگیوں کی ہے، کیا کرتا تھا اور اس قوم کی ہر ایک تقریر پر دھیان دیتا تھا۔ کچھ دن اسی طرح سے گزارے۔ تب یہ ان خانگیوں کی بہت سی اصطلاحات اور محاوروں کا علم ہوا۔ ان کی زبان میں یہ چوتھا دیوان جو "انگیختہ" کے نام سے مشہور ہے، ترتیب دیا۔ بہ قول شخصے گندہ بروزہ باخشکہ اگرچہ لطفے ندارد لیکن ایجاد بندہ است۔ اس دیوان میں ان خانگیوں کے ایجاد کردہ نکات، محاورے اور اصطلاحات اکثر ایسے نظم ہوئے تھے جن کو دوست سمجھنے سے قاصر تھے۔ اس لیے میں نے دقیق الفاظ یعنی محاورے وغیرہ کو اس دیباچہ میں بہ قیدِ حروفِ تہجی شروع کر کے لکھ دیا۔"[60]

رنگین کی شاعری کے اس سماجی پہلو کو ہم نظر انداز نہیں کر سکتے کہ اس نے اپنے دور کی پست جنسی حساسیت کو محسوس کرانے کا گراں قدر فریضہ سر انجام دیا ہے۔ یہ کام رنگین نہ کرتا تو کوئی دوسرا شاعر کر سکتا تھا۔ لکھنو کے تہذیبی باطن میں ریختی کی تخلیق کے لیے سارے مہیجات موجود تھے۔ شاعر کا کام محض یہ تھا کہ وہ اس صف میں معنوی حمل ٹھہراتا اور اسے معاشرے کے سامنے پیش کر دیتا۔ اتفاق سے یہ کام رنگین نے کیا اور یہ بھی محض اتفاق تھا کہ اپنے پس منظر کے اعتبار سے وہ ہر اعتبار سے اس کام کے لیے نہایت موزوں انسان بھی تھا۔

ریختی کے ضمن میں یہ بات قابلِ ذکر ہے کہ رنگین اور دیگر ریختی گو شعرا کا تعلق اس عہد کے سنجیدہ تخلیقی گروہ سے برقرار نہ رہ سکا تھا۔ خاص طور پر مصحفی اور ان کے حلقۂ اثر کے شعرا اس صنف سے بالکل الگ تھلگ رہے تھے۔ لکھنو میں مصحفی کی واحد ذات تھی کہ جو اس صنف سخن اور معاملہ بندی کے خلاف مسلسل جہاد کرتی رہی اور اس دور میں مصحفی شاعری کی سنجیدگی، لطافت، افکار اور جمالیات کے لیے ہمیشہ کوشاں رہا۔ آتش کی شاعری، مصحفی کی اس شعری روایت کی توسیع کرتی ہے اور لکھنو کے اس پست شعری مذاق کے خلاف آواز بلند کرتی ہے۔ اس شعری آگہی کی بدولت لکھنو کا یہ پست شعری مذاق بالآخر شکست کھا جاتا ہے......

مگر اس سنجیدہ تخلیقی گروہ کے برخلاف لکھنو کے شرفا، امرا، خواص اور عوام کا ایک گروہ ریختی کو فروغ دینے کا باعث بن رہا تھا۔ حسرت موہانی کے قول کے مطابق ریختی اس زمانے کے مذاقِ عوام و خواص کے لحاظ سے عیش پسندانِ لکھنو کی طباع کے بہ غایت مناسب تھی۔[61] یہ لوگ اس دور کے شعری مذاق کی پستی کے ذمہ دار قرار

دیے جا سکتے ہیں۔ در حقیقت ان لوگوں کے لیے شاعری کے اعلیٰ معیارات اور اعلیٰ اقدار کی ضرورت نہ تھی۔ ان کے لیے شاعری سنجیدہ مقاصد کے حصول کا ذریعہ نہ رہی تھی۔ شاعری ان کے لیے خوش دلی، تفنن اور مجلسی تفریح کی چیز بن گئی تھی۔ لکھنو کا نشاط پرست معاشرہ ریختی کے مضامین و مطالب میں اپنی جنسی تسکین اور جنسی اظہار کا سامان تلاش کرتا تھا۔ معاملہ بندی کے بعد یہ معاشرہ اپنے ذوق کی پست ترین سطح پر پہنچ گیا تھا، اب اس ذوق کو ریختی ہی کی صنف مطمئن کر سکتی تھی اور ریختی میں اس معاشرے کی داخلی تسکین کے لیے سارے سامان موجود تھے۔

رنگین اپنے عہد کی ادبی حماقتوں میں شریک ہی نہیں تھا بلکہ شریک غالب بھی تھا...... وہ مصحفی اور آتش کی طرح ان حماقتوں سے دامن بچا کر گزرنے کی صلاحیت نہ رکھتا تھا۔ دراصل وہ ریختی کے اس شعری مزاج کا فطری طور پر رجحان رکھتا تھا اور اسی کے باعث وہ ریختی جیسی ادبی صنف کا خالق قرار پایا۔ مصحفی و آتش کی طرح رنگین کی ذات میں خالص شعریات کی شناخت کا جوہر نہ تھا، لہٰذا وہ اپنے دور کی ادبی لغویات کی دلدل میں ڈوبتا چلا گیا۔ جو شاعر زندگی اور شاعری کا ایک معمولی تصور رکھتا ہو، اس سے شاعری کی برتر توقعات رکھنا عبث معلوم ہوتا ہے۔ آتش اپنے دور کے برتر ادبی شعور کی نمائندگی کرنے والا شاعر ہے۔ جب کہ رنگین اپنے دور کے کم تر شعور کا شاعر ہے۔ زندگی کے بارے میں اس کا نقطۂ نظر نہایت معمولی اور ناقص نظر آتا ہے۔ "دیوانِ آمیختہ" کے دیباچہ میں رنگین لکھتا ہے کہ دنیا میں ان چیزوں سے بہتر اور کوئی چیز نہیں ہے۔ اول خوب کھانا، دوم خوب پہننا اور سوم نازنین عورتوں سے صحبت رکھنا۔[۶۲] رنگین کی شاعری ان ہی تین خیالوں کی پیداوار ہے اور یہ ہی خیال اس کی شاعری کے رگ و پے میں سرایت کناں ہیں۔ رنگین کے زمانہ میں اودھ کے اندر اس قسم کی غیر تخلیقی سوچ رکھنے والے افراد کی کثرت تھی۔ رنگین در حقیقت ان ہی لوگوں کا نمائندہ ہے جن کی زندگی کا مقصد اپنے آپ کو محض جسمانی لذات کی کثرتوں کے سپرد کر دینا تھا۔

رنگین اور اس کے حلقہ اثر کے شعرا کی سوچ کا دائرہ کار کھانے، پینے اور جنسی عمل کی لذتوں تک ہی محدود تھا۔ یہ جماعت زندگی کی بصیرت، ذوقِ جمال اور جنسی ترفع کے تصورات سے یکسر عاری تھی اور نسوانی شہوانیت کے ادنیٰ درجے کے اظہار پر زندہ تھی۔ یہ ہی وجہ تھی کہ ریختی ایک مخصوص دور میں سماج کے کم تر درجے کے ذوق کی تسکین کا سامان فراہم کرتی رہی اور کسی جان دار اور مضبوط شعری بنیاد کے نہ ہونے سے زیادہ مدت تک زندہ نہ رہ سکی۔ اودھ کے جاگیردارانہ نظام کے زوال کے ساتھ ہی اس صنف کا وجود بھی ختم ہو گیا اور آج ریختی گو شعرا ادبی تاریخ کے اندھیروں میں دکھائی دیتے ہیں اور ان ہی اندھیروں میں سعادت یار خاں رنگین بھی بھٹکتا ہوا نظر آتا ہے۔

حوالے

۱۔ محمد حسین آزاد، آبِ حیات، تبسم کاشمیری، مرتب: (لاہور: مکتبۂ عالیہ، ۱۹۹۰ء) ۱۷۶

۲۔ آزاد، آبِ حیات، ۲۴۰

۳۔ ڈاکٹر وحید قریشی، میر حسن اور ان کا زمانہ (لاہور: محمد شمیم، ۱۹۵۹ء) ۲۱۸

۴۔ فرینکلن، تاریخ شاہ عالم، ثناء الحق صدیقی، مترجم؛ (کراچی: آل پاکستان ایجوکیشنل کانفرنس، ۷۷-۱۹۷۶ء) ۵۵

۵۔ فرینکلن، تاریخ شاہ عالم، ۶۴، ۵۵، ۵۳

۶۔ نجم الغنی، تاریخ اودھ (کراچی: نفیس اکیڈمی، ۱۹۷۸ء) جلد دوم، ۱۵۵

۷۔ ڈاکٹر وحید قریشی، مثنویات حسن (لاہور: مجلس ترقی ادب، ۱۹۶۶ء) جلد اول، ۱۲

۸۔ سعادت خاں ناصر، خوش معرکہ زیبا، مشفق خواجہ، مرتب؛ (لاہور: مجلس ترقی ادب، ۱۹۷۰ء) جلد اول، ۴۰

۹۔ ناصر، خوش معرکہ، جلد اول، ۴۱

۱۰۔ میر حسن، سحر البیان، دیباچہ، میر شیر علی افسوس (کلکتہ: فورٹ ولیم کالج، ۱۸۰۵ء) ۳

۱۱۔ ڈاکٹر وحید قریشی "میر حسن اور سحر البیان" تاریخ ادبیات مسلمانانِ پاک و ہند (لاہور: پنجاب یونیورسٹی، ۱۹۷۱ء) اردو ادب، جلد دوم، ۱۷۵

۱۲۔ مذکورہ حوالہ، ۱۷۴

۱۳۔ اول اول یہ بات انشا نے کہی تھی کہ میر حسن نے بزمیہ مثنوی کے لیے رزمیہ بحر کا انتخاب کر کے روایت سے انحراف کیا ہے۔ آنے والے نقاد بھی انشا کی اس بات کو مسلسل دہراتے رہے۔ اصل حقیقت یہ تھی کہ بحر متقارب مثمن مقصود حسن سے پہلے بھی بزمیہ مثنویوں میں مستعمل رہی ہے۔ تفصیل کے لیے دیکھیے ڈاکٹر فرمان فتح پوری، اردو کی منظوم داستانیں، ۵۱۶-۵۱۳، انجمن ترقی اردو، کراچی ۱۹۷۱ء

۱۴۔ ڈاکٹر محمد اجمل "لوک کہانیاں" داستان در داستان، ڈاکٹر سہیل احمد، مرتب؛ (لاہور: قوسین، ۱۹۸۷ء) ۲۳۷

۱۵۔ مذکورہ حوالہ، ۲۳۷

۱۶۔ ڈاکٹر فرمان فتح پوری، اردو کی منظوم داستانیں (کراچی: انجمن ترقی اردو، ۱۹۷۱ء) ۵۳۶

۱۷۔ ڈاکٹر وحید قریشی "میر حسن اور سحر البیان" تاریخ ادبیات، اردو ادب، جلد دوم، ۱۷۵

۱۸۔ نثار احمد فاروقی، مرتب: ذکر میر (لاہور: مجلس ترقی ادب، ۱۹۹۶ء) ۲۵۴

۱۹۔ ذکرِ میر، ۲۵۸

۲۰۔ غلام ہمدانی مصحفی، تذکرۂ ہندی، مولوی عبدالحق، مرتب: (اورنگ آباد: انجمن ترقی اردو، ۱۹۳۳ء) ۱۴

۲۱۔ تبسم کاشمیری، غلام ہمدانی مصحفی (غیر مطبوعہ تحقیقی مقالہ برائے پی ایچ۔ڈی ۱۹۷۳ء، پنجاب یونیورسٹی لائبریری، لاہور) ۶۲

۲۲۔ غلام ہمدانی مصحفی، ریاض الفصحا، مولوی عبدالحق، مرتب؛ (اورنگ آباد: انجمن ترقی اردو ۱۹۳۴ء) ۲۸۷-۲۸۶

۲۳۔ نجم الغنی، تاریخ اودھ (کراچی: نفیس اکیڈمی، ۱۹۷۸ء) جلد سوم، ۲۵۴

۲۴۔ محمد احد علی، مرقع اودھ (لکھنو: الناظر پریس، ۱۹۱۲ء) ۳۰

۲۵۔ مصحفی، عقد ثریا، مولوی عبدالحق، مرتب: (دلی: انجمن ترقی اردو، ۱۹۳۴ء) ۱۴

۲۶۔ تبسم کاشمیری، مصحفی ۱۳۲-۱۲۹

۲۷۔ مذکورہ حوالہ، ۱۳۱

۲۸۔ مصحفی، ریاض الفصحا، ۲

۲۹۔ محمد حسین آزاد، آب حیات، تبسم کاشمیری، مرتب؛ (لاہور: مکتبۂ عالیہ، ۱۹۹۰ء) ۲۹۰

۳۰۔ جرأت، دیوان جرأت، مقدمہ محمد حسن عسکری؛ (لاہور: میری لائبریری ۱۹۶۵ء) ۲۸

۳۱۔ مذکورہ حوالہ

۳۲۔ ڈاکٹر نور الحسن نقوی، مرتب: کلیات مصحفی نو جلدیں (لاہور: مجلس ترقی ادب، ۱۹۹۴ء) جلد ہشتم، ک

۳۳۔ خلیل الرحمٰن داؤدی، مرتب: کلیات انشا مقدمہ 'آمنہ خاتون'، (لاہور: مجلس ترقی ادب ۱۹۶۹ء) جلد اول ۳۶

۳۴- ڈاکٹر عابد پشاوری، انشاءاللہ خان انشا (لکھنو: اتر پردیش اردو اکادمی: ۱۹۸۶ء) ۸۷
۳۵- فرینکلن، تاریخ شاہ عالم، شاہ اکحق صدیقی، مترجم؛ (کراچی: آل پاکستان ایجو کیشن کانفرنس، ۷۷-۱۹۷۶ء) ۷۵
۳۶- فرینکلن، تاریخ شاہ عالم، ۱۴۷
۳۷- مذکورہ حوالہ، ۱۴۸
۳۸- قدرت اللہ قاسم، مجموعۂ نغز، محمود شیرانی، مرتب؛ (لاہور: پنجاب یونیورسٹی ۱۹۳۳ء) ۸۵-۸۲
۳۹- انشا، دریائے لطافت، کیفی، مترجم؛ (کراچی: انجمن ترقی اردو، ۱۹۸۸ء) ۲۸-۲۷
۴۰- آزاد، آب حیات، تبسم کاشمیری، مرتب؛ (لاہور: مکتبۂ عالیہ ۱۹۹۰ء) ۲۷۹
۴۱- آب حیات، ۲۷۴
۴۲- مذکورہ حوالہ، ۲۷۲
۴۳- مذکورہ حوالہ، ۲۹۶
۴۴- مذکورہ حوالہ، ۲۷۶
۴۵- مرزا محمد عسکری، مرتب؛ کلام انشا (الہ آباد: ہندوستانی اکیڈمی، ۱۹۵۲ء) ج ک
۴۶- شیفتہ، گلشن بے خار، فائق، مرتب؛ (لاہور: مجلس ترقی ادب، ۱۹۷۳ء) ۶۰
۴۷- آزاد، آب حیات، ۲۶۸
۴۸- مذکورہ حوالہ، ۲۵۴
۴۹- مذکورہ حوالہ، ۲۵۴
۵۰- ڈاکٹر اقتدا حسن، مرتب؛ کلیات جرأت (لاہور: مجلس ترقی ادب، ۱۹۶۸ء) جلد اول، ۱۷۴
۵۱- مصحفی، تذکرۂ ہندی، مولوی عبدالحق، مرتب؛ (اورنگ آباد: انجمن ترقی اردو، ۱۹۳۳ء) ۶۳
۵۲- مذکورہ حوالہ، ۶۳

۵۳- Dr. Iqtada Hasan, Later Mugals Literature (Lahore: Ferozsons, 1995)244

۵۴- ڈاکٹر جمیل جالبی، قلندر بخش جرأت (دلی: مکتبہ جامعہ ۱۹۹۰ء) ۲۲

۵۵- Dr. Muhammad Sadiq, A History of Urdu Literature, (Karachi: Oxford University Press, 1995) 180

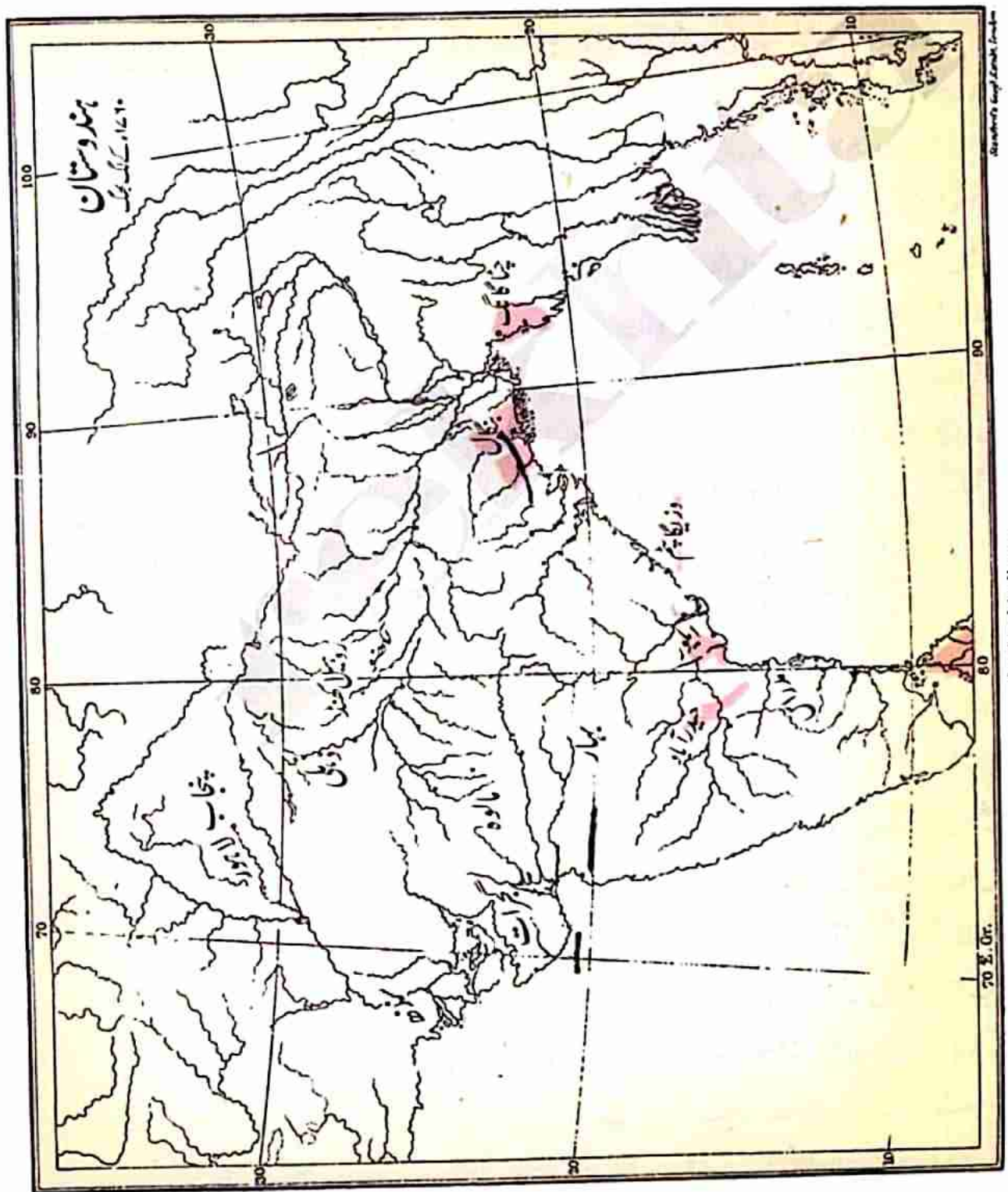
۵۶- ڈاکٹر محمد اجمل، مترجم؛ نشاط فلسفہ (Pleasure of Philosophy) (لاہور: فکشن ہاؤس، ۱۹۹۵ء) ۱۲۷
۵۷- ڈاکٹر صابر علی خان، سعادت یار خان رنگین (کراچی: انجمن ترقی اردو، ۱۹۹۲ء) ۴۱۵
۵۸- عبدالسلام ندوی، شعر الہند (اعظم گڑھ: دار المصنفین، ......) جلد دوم، ۱۰۵
۵۹- صابر علی خان، رنگین، ۴۰۶
۶۰- مذکورہ حوالہ، ۴۱۱-۴۱۰
۶۱- حسرت موہانی، تذکرۃ الشعرا، شفقت رضوی، مرتب؛ (کراچی: ادارۂ یادگار غالب، ۱۹۹۹ء) ۵۶
۶۲- صابر علی خان، رنگین، ۴۰۷

باب نمبر ۱۳

فورٹ ولیم کالج

سیاست ٗ تاریخ اور اسلوب کی تشکیل

۱۷۶۰ء کے ہندوستان میں برطانوی مقبوضات کے نقشہ پر نظر ڈالیے تو یہ معلوم ہوگا کہ انگریز مشرق میں بنگال کے کثیر حصے پر پلاسی کی جنگ کے نتیجہ میں عملی طور پر قابض ہو چکے تھے۔ جنوبی ہند کے مشرقی ساحلوں پر وزیگاپٹم ٗ کٹک ٗ ایلور ٗ مدراس ٗ ٹوٹی کارن اور مغربی ساحلوں پر سورت ٗ بمبئی اور کوچین ان کے مقبوضات میں شامل تھے۔[۱] یہ وہ دور ہے کہ جب کلائیو (Clive) کی فتوحات کے بعد کمپنی ہندوستان میں اپنے پاؤں جما چکی تھی۔ چھوٹے چھوٹے بکھرے ہوئے مقبوضات کے ساتھ ساتھ بنگال جیسا خوش حال علاقہ ان کے قبضہ میں آچکا تھا۔ چناں چہ اب وہ مشرقی ساحلوں کی تجارتی کوٹھیوں کے مالک ہی نہ تھے ٗ بنگال کے بھی مالک بن چکے تھے۔ ۱۷۸۴ء میں ہندوستان کے نقشہ پر کمپنی کے مقبوضات پر نظر دوڑائیے تو واضح طور پر ان مقبوضات کی وسعت میں کافی اضافہ نظر آتا ہے۔ ۱۷۶۴ء کی جنگ بکسر (Battle of Buxur) کے نتیجہ میں شاہ عالم ثانی کی طرف سے وہ بنگال ٗ بہار اور اڑیسہ کی دیوانی کے حقوق ۱۲ر اگست ۱۷۶۵ء کو الہ آباد میں حاصل کر چکے تھے۔[۲] ہندوستان میں پہلی بار مشرقی حصے پر ان کے مقبوضات ایک جغرافیائی اکائی کی صورت اختیار کر گئے تھے ٗ جس سے وہ اس علاقے میں ایک طاقت کے طور پر نمودار ہونے والے تھے۔ جنوبی مشرقی ساحل پر مدراس میں ان کے قدم مزید مضبوط ہو رہے تھے اور وہ یہاں سے جنوبی ہند کی سب سے طاقت ور اور قوم پرست ریاست ''میسور'' کی جانب دیکھنے لگے تھے۔ مشرقی ساحل پر بھی قطار اندر قطار چھوٹے چھوٹے مقبوضات کا ایک چھوٹا سا سلسلہ شمالی سرکارز (Northern Circars) کے نام سے ظاہر ہو چکا تھا۔[۳] اور جب ہم ۱۸۰۵ء میں انیس برس کی مختصر مدت کے بعد ہندوستان کے نقشہ کا جائزہ لیتے ہیں تو معلوم ہوتا ہے کہ بنگال ٗ بہار اور اڑیسہ کے استحکام کے بعد کمپنی کے قدم کان پور ٗ آگرہ ٗ متھرا اور دہلی تک بڑھ چکے ہیں۔ درمیان میں صرف اودھ کی ریاست رہ گئی ہے۔ ۱۷۹۹ء میں ٹیپو سلطان کی شہادت ہو چکی ہے۔ جنوبی ہند کے علاقے میں بھی مقبوضات بڑھ چکے ہیں۔ یہ وہ زمانہ ہے جب ہندوستان میں مرہٹہ طاقت کم زور ہو کر بکھرنے لگی ہے۔ اودھ کی ریاست عسکری طور پر ضعیف کر دی گئی ہے۔ نظام حیدر آباد کمپنی کا حلیف بن چکا ہے اور اب عسکری ٗ اقتصادی ٗ سیاسی اور انتظامی طور پر تباہ حال ہندوستان تیزی سے کمپنی کے قبضے میں آتا ہوا معلوم ہو رہا ہے۔

London. John Murray.

اس زمانے میں ایسٹ انڈیا کمپنی صرف تجارتی کمپنی ہی نہ رہی تھی بلکہ وہ ایک حکم ران طاقت کا روپ اختیار کر چکی تھی اور پورا ہندوستان برطانیہ کی نو آبادی بنتا جا رہا تھا۔

فورٹ ولیم کالج نو آبادیاتی عزائم کے اسی پس منظر میں قائم ہونے والا ایک تاریخی ادارہ ہے جس کا تذکرہ ہم آئندہ سطور میں کرنے والے ہیں۔

فورٹ ولیم کالج کا تذکرہ کرنے سے پہلے آیئے ہم پلاسی (Plassey) کی شکست (۱۷۵۷ء) کے بعد کے انتظامی اور لسانی حالات کو بھی ایک نظر دیکھ لیں جب تجارتی کمپنی، حکم ران کمپنی کی شکل اختیار کرنے کی آخری منازل میں تھی اور برطانوی افسروں کا مدتوں پرانا خواب پورا ہو رہا تھا کہ وہ بنگال پر حکم رانی کریں گے۔ چناں چہ کمپنی جب حکم رانی کے روپ میں ظاہر ہوئی تو اسے جلد ہی دیگر والیان ریاست اور پھر اپنے ہندوستانی مقبوضات کے انتظامی ڈھانچے کو چلانے اور مقامی رابطہ قائم کرنے کے لیے ایک زبان کی ضرورت شدت سے محسوس ہوئی۔ اس دور میں دربار مغلیہ کی زبان فارسی تھی۔ مرہٹے بھی فارسی استعمال کر رہے تھے۔ کمپنی نے بھی فارسی کا استعمال شروع کیا۔ وارن ہیسٹنگز (Warren Hastings) کے دور (۱۷۸۵-۱۷۷۲ء) میں برطانوی حکم رانوں کی دل چسپی فارسی سے زیادہ بڑھی۔ یہ کہا جاتا ہے کہ برصغیر میں علوم مشرقیہ کی تاریخ وارن ہیسٹنگز کے ذکر کے بغیر نامکمل ہے۔[۴] وہ اپنی ابتدائی عمر ہی میں ہندوستان آ گیا تھا۔ یہاں پر وہ مشرقی آداب اور رسوم سے متاثر ہوا۔ اس نے فارسی پر عبور حاصل کیا۔ ہندوستان میں اس نے مصوری کے نمونے اور مخطوطات اکٹھے کیے۔ اس کے ساتھ ساتھ کمپنی کے ان افسروں کی بہت ہمت افزائی کی جو ہندوستانی مطالعات میں دل چسپی رکھتے تھے۔ ان افسروں کی خاطر اس نے کمپنی کی سپریم کونسل سے بھی جنگ کی اور ان کی دل چسپی کے موضوعات پر ہیسٹنگز ان سے طویل مباحث بھی کرتا رہتا تھا۔[۵] اس زمانے کی سرگرمیاں اور واقعات اس بات کے شاہد ہیں کہ ہندوستان اور مشرق سے انگریزوں کی دل چسپی میں اضافہ ہوا۔ کلکتہ مدرسہ (۱۷۸۰ء) اور ایشیاٹک سوسائٹی آف بنگال ۱۷۸۴ء (Asiatic Society of Bengal) مشرقی تعلیم، آداب اور تاریخ و تہذیب کی طرف رغبت کا اظہار تھے۔[۶] سپیر (Spear) کا تو یہ کہنا ہے کہ ہیسٹنگز پہلا گورنر جنرل تھا جس نے یہ نکتہ پا لیا تھا کہ مستحکم انتظامیہ کے لیے ہندوستانی ثقافت کو بنیاد سمجھنا چاہیے۔[۷] اس نکتہ کو پا لینے کے باوجود ہیسٹنگز (Hastings) کوئی عملی منصوبہ نہ بنا سکا۔ شاید اپنی دفتری، سیاسی اور جنگی مصروفیات کے باعث وہ اس طرف مناسب توجہ نہ دے سکا۔

ولزلی (Wellesley) جب (۱۷۹۸ء) میں ہندوستان پہنچا تو سیاسی حالات کمپنی کے حق میں جا رہے تھے۔ سو برس کی خانہ جنگیوں، سیاسی ابتری اور اقتصادی زوال نے مقامی طاقتوں کو ازبس کم زور کر دیا تھا اور طاقت کا توازن کمپنی کی طرف جا رہا تھا۔ ولزلی کا دور اس لیے بہت اہم ثابت ہونے والا تھا کہ سات سال کے اندر اندر وہ کمپنی کو ہندوستان کی سب سے طاقت ور سیاسی قوت بنانے والا تھا۔ فورٹ ولیم کالج اسی بڑھتی ہوئی سیاسی قوت کی انتظامیہ کے لیے ایک بنیادی تربیتی ادارہ کی حیثیت سے وجود میں لایا جا رہا تھا اور ولزلی (Wellesley) اس منصوبہ کا خالق تھا۔

اگرچہ فورٹ ولیم کالج کی منصوبہ بندی میں سب سے زیادہ اہمیت سیاسی، انتظامی اور نو آبادیاتی عوامل ہی کو

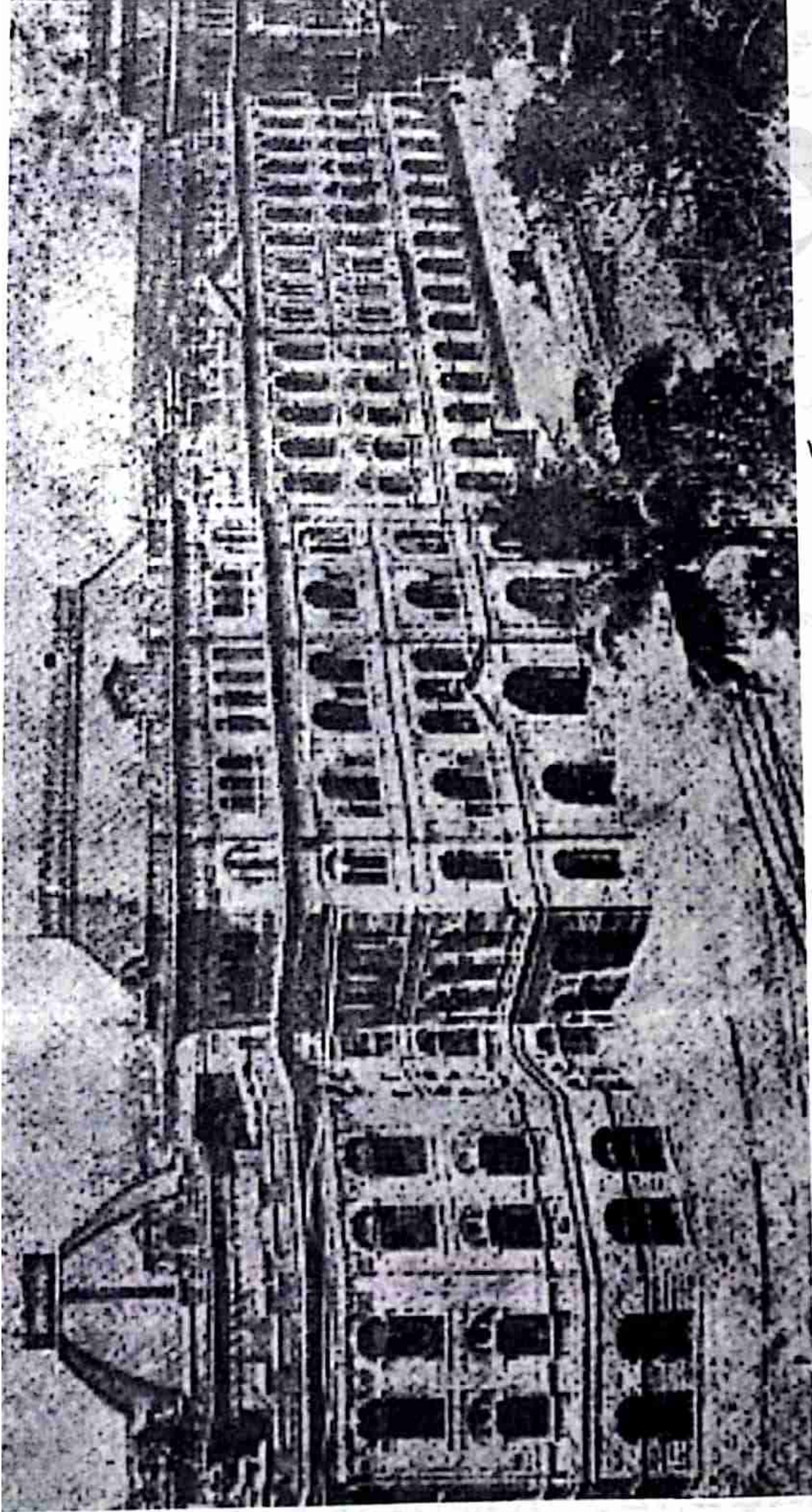
دی گئی ہے[۸] اور اس میں کوئی شک بھی نہیں ہے کہ فورٹ ولیم کالج نو آبادیاتی عوامل ہی کے تحت قائم کیا گیا تھا، مگر ہمیں کالج کے عقب میں ہونے والی مستشرقین کی ان سرگرمیوں کو بھی ذہن میں رکھنا چاہیے جو اٹھارھویں صدی کے ربع آخر میں بنگال میں علوم شرقیہ کے لیے کی جارہی تھیں۔ یہ وہ دور تھا جب مستشرقین ہندوستانی مطالعات کے ذریعے ہندوستانی تاریخ، ادبیات، تہذیب اور زبانوں کو جاننے کی کوششیں کر رہے تھے۔ اس دور میں مستشرقین کی سعی و جدوجہد علمی مقاصد کے لیے تھی۔ وہ انفرادی اور جماعتی طور پر ہندوستانی ذہن، فلسفہ و فکر اور مذہبیات کی تفہیم میں مصروف تھے۔ اس سلسلے میں سر ولیم جونز (Sir William Jones) کی خدمات کا خاص طور پر ذکر کیا جاتا ہے۔[۹] مگر ۱۸۰۰ء میں جب فورٹ ولیم کالج قائم ہوا تو اس وقت کلکتہ مرکز میں ہندوستانیات اور علوم شرقیہ کے مطالعات کا مقصد تبدیل ہو چکا تھا۔ ولیم جونز اور دیگر مستشرقین کی علمی سرگرمیوں کا دور گزر چکا تھا اور اب انیسویں صدی کے آغاز میں کالج کے قیام کا مقصد نو آبادیاتی ضروریات قرار پایا تھا مگر ہمیں یہ ضرور دیکھنا چاہیے کہ اٹھارھویں صدی کے ربع آخر میں مستشرقین کی سرگرمیوں کے باعث ہی ولزلی کے ذہن میں کالج کی منصوبہ بندی کا خیال پیدا ہوا تھا۔ یہ دوسری بات ہے کہ ولزلی کے مقاصد کیا تھے اور وہ کس طرح سے کالج کو نو آبادیاتی منظر نامہ میں قائم ہوتا ہوا دیکھ رہا تھا۔

فورٹ ولیم کالج کا قیام اس بات کا ابتدائیہ تھا کہ اب کمپنی اپنے تجارتی کردار کو حکمرانی کے وسیع اور جامع کردار میں بدلنے کی منزل پر آگئی ہے۔ اس کے مقبوضات اتنے پھیل چکے ہیں کہ وہ اسے "Empire" کا نام دینے لگی ہے۔ اور ولزلی کہ جو توسیع پسندانہ عزائم سے سرشار تھا، حال اور مستقبل میں انتظامیہ کے انگریز افسروں کو بہتر حکمران بنانے کے لیے تیزی سے منصوبہ بندی کے کاموں میں مصروف تھا۔ میسور کی جنگ (۱۷۹۹ء) جیتنے کے بعد وہ اپنے آپ کو منطقی طور پر اس کام کے لیے بالکل تیار کر چکا تھا۔

ولزلی نے کمپنی کے ڈائریکٹران کے لیے کالج کے قیام کے جواز اور مقاصد پر مبنی ایک طویل مضمون تحریر کیا تھا، جو ۱۸/اگست ۱۸۰۰ء کو پیش کیا گیا تھا۔ اس مضمون میں کالج کی وجہ جواز کا تجزیہ کرتے ہوئے وہ یہ کہتا ہے:

> ''مختلف مذاہب کے ماننے والوں، متعدد زبانیں بولنے والوں، مختلف رسوم و روایات کی پابندی کرنے والے لاکھوں لوگوں کو عدل و انصاف فراہم کرنا، مال گزاری کے ایک پیچیدہ اور پھیلے ہوئے نظام کو ان تمام اضلاع میں چلانا جو رقبے میں یورپ کی بعض انتہائی قابل لحاظ حکومتوں کے برابر ہیں اور اس علاقے میں سول نظم و نسق قائم رکھنا جو دنیا کے سب سے زیادہ گنجان آباد اور نزاع پسند علاقوں میں سے ایک ہے۔ یہ ہیں آج کل کمپنی کے سول ملازمین کے ایک بڑے حصے کے فرائض۔''[۱۰]

ولزلی یہ مسئلہ اٹھاتا ہے کہ کمپنی کے افسران ان مقاصد کے حصول کے لیے جب برطانوی مقبوضات میں جائیں گے تو انتظامی ڈھانچہ میں ان کا تعلق مختلف شعبوں میں مقامی آبادی سے ہوگا اور مقامی شعبہ جات میں ان کا رابطہ اور ابلاغ جدید ہندوستانی زبانیں جانے بغیر ممکن نہیں ہے:

ہندوستان
۱۷۸۴ء کے لگ بھگ
پنجاب
دہلی
گجرات
مالوہ
سورت
بمبئی
حیدرآباد
مدراس
میسور
کوچین
70 E. Gr.
80
90
100
30
20
10
Stanford's Geog! Estab!, London
London. John Murray.

ایسٹ انڈیا کمپنی کی عمارت رائٹرز بلڈنگ کلکتہ، جہاں ''فورٹ ولیم کالج'' قائم ہوا۔

"کسی کلکٹر مال گزاری کے لیے یا اس کے ماتحت ملازم کے لیے ممکن نہیں کہ اپنے فرائض عام عدل وانصاف کے تقاضوں کے ساتھ انجام دے سکے' چاہے وہ فرائض مملکت سے تعلق رکھتے ہوں یا عام لوگوں سے' تاوقتیکہ وہ ملک کی زبان سے' طور طریقوں سے اور رسم ورواج سے واقفیت نہ رکھتا ہو اور قانون کے ان اصولوں کو نہ جانتا ہو جو انصاف کی مختلف عدالتوں میں برتے جاتے ہیں۔"[۱۱]

ولزلی نے اس بات پر زور دیا کہ انتظامی افسران کو بہتر انتظامی صلاحیت سے بہرہ ور کرنے کے لیے ضروری ہے کہ وہ کالج میں ہندوستانی لوگوں کے مختلف طبقات' مذاہب اور مزاج سے اچھی طرح متعارف ہوں:

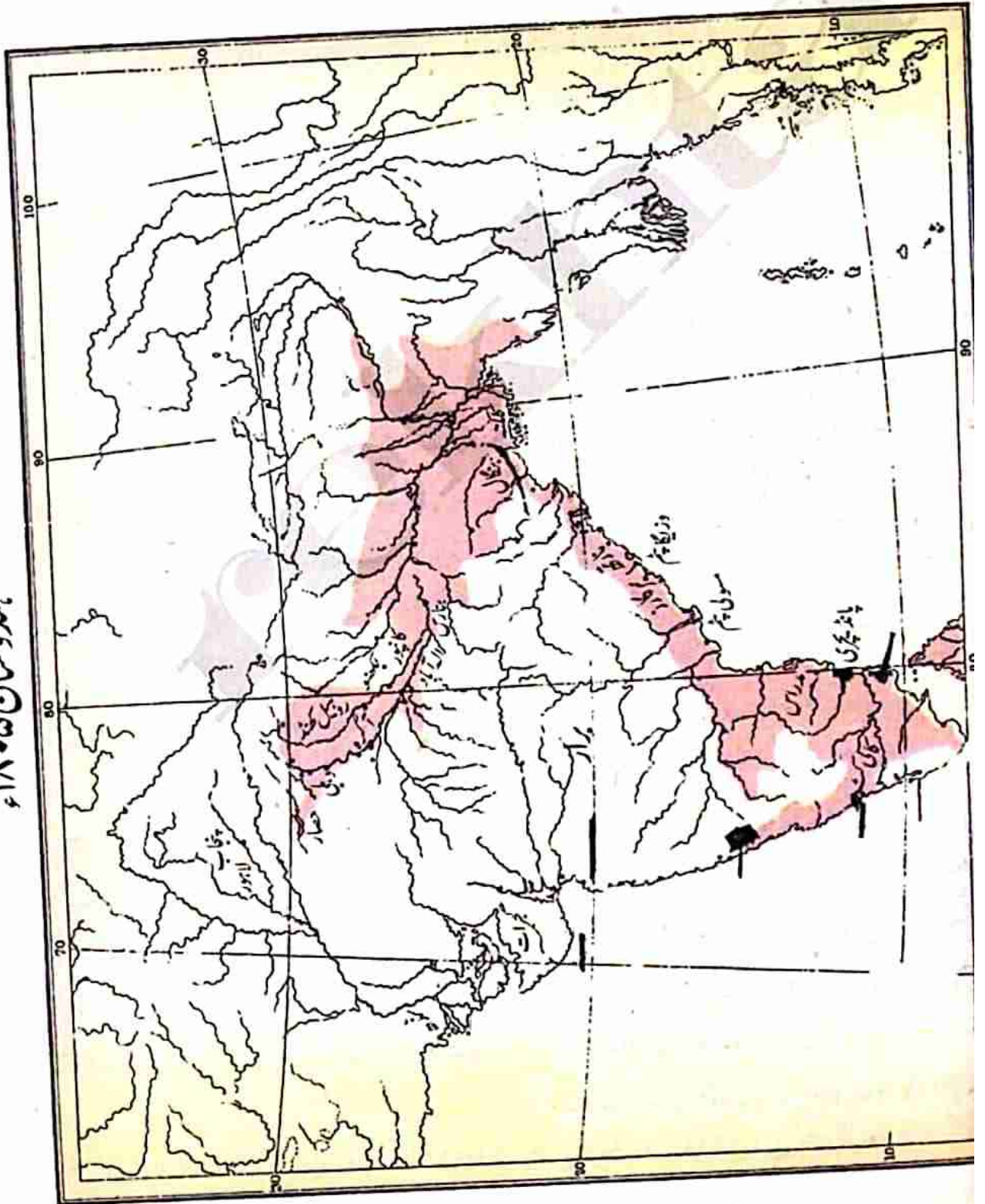
"ہندوستان کے لوگوں کے طور طریقوں' رسم ورواج' زبانوں اور تاریخ سے گہری واقفیت اور اس کے ساتھ قانون محمدی اور ہندو قوانین ومذاہب اور ایشیا میں برطانیہ عظمیٰ کے سیاسی وتجارتی مفادات کے تعلقات ومطالعے کا اضافہ کرنا چاہیے۔"

"انہیں برطانوی آئین کے سچے اور محکم اصولوں کا علم ہونا چاہیے اور اخلاقیات کے عام قاعدوں' سول قانون کا فلسفہ' قانون اقوام اور تاریخ عمومی سے بھی کافی واقفیت ہونی چاہیے۔"[۱۲]

ہم یہاں اس بات کی وضاحت کر دینا بھی ضروری سمجھتے ہیں کہ فورٹ ولیم کالج کے قیام کا واحد مقصد صرف مقامی زبانوں کی تدریس نہ تھا' بلکہ کالج کو ایک قسم کی اکیڈمی کی شکل دی گئی تھی جو شہری انتظامیہ کے افسروں کی اعلیٰ درجہ کی تربیت گاہ تھی۔ یہاں ہندوستانی اور مشرقی زبانوں کے علاوہ مروجہ علوم وفنون کی تعلیم بھی دی جاتی تھی۔ فورٹ ولیم کالج ایک اعتبار سے برطانوی حکومت کی ہندوستان میں پہلی سول سروس اکیڈمی تھی اور اسے نوآبادیاتی حکمت عملی کی بنیاد پر قائم کیا گیا تھا۔

فورٹ ولیم کالج سے قبل ولزلی (Wellesley) اور گل کرسٹ (Gilchrist) انگریز ملازمین کو ہندوستانی زبان سکھانے کے لیے ایک تجربہ پہلے ہی سے کر چکے تھے اور اس تجربہ گاہ کا نام "گل کرسٹ کی اورینٹل سیمینری" (Oriental Seminary) تھا۔ ہندوستانی زبان کی اہمیت کو سمجھتے ہوئے گورنر جنرل ولزلی نے 3/ جنوری ۱۷۹۹ء کو نوٹیفیکیشن (Notification) میں سرکاری افسروں کی اہلیت کے لیے مقامی زبانوں کی واقفیت کو لازمی شرط قرار دے دیا تھا اور جونیئر سول ملازمین کو یہ حکم دیا گیا تھا کہ وہ فروری ۱۷۹۹ء سے گل کرسٹ کی اورینٹل سیمینری کے ہندوستانی درس میں شرکت کریں۔[۱۳] گل کرسٹ کا یہ ہی مدرسہ فورٹ ولیم کالج کا ابتدائی ماڈل تھا۔ اسی قسم کے تعلیمی ادارے کا خواب وارن ہیسٹنگز نے بھی دیکھا تھا جسے عملی شکل نہ دی جا سکی تھی۔ ایک طرح سے یہ اسی کے خواب کی تعبیر بھی تھی۔

ولزلی نے جس اعلیٰ پیمانے پر اس کالج کی تعمیر وتشکیل' قواعد وضوابط' نصابات اور اغراض ومقاصد کا چارٹر تیار کروایا تھا' اس سے یہ معلوم ہوتا ہے کہ ولزلی کالج کو مستقبل کے ایام کے لیے برطانوی مقبوضات پر

ہندوستان ۱۸۰۵ء

حکومت کرنے والے افسروں کی ایک قسم کی یونیورسٹی بنانے کی طرف مائل تھا۔ ایک انتہائی ذہین منتظم اور شاطر سیاست دان کے طور پر اس کی نظریں حال سے زیادہ مستقبل پر لگی ہوئی تھیں جہاں وہ برطانوی مقبوضات کی توسیع کے وسیع تر امکانات دیکھ رہا تھا۔ اس منصوبے کے ساتھ ولزلی کی دل چسپی کا اندازہ اس بات سے لگایا جا سکتا ہے کہ اس نے نہایت سنجیدگی کے ساتھ اس کالج کے لیے ایک بڑے کیمپس (Campus) کا منصوبہ بھی تیار کروالیا تھا' جس میں تدریسی بلاک' اساتذہ کے کمرے' گرجا' کتاب خانہ اور دوسرے تعلیمی لوازمات شامل تھے۔ ۱۸ر اگست ۱۸۰۰ء کے طویل نوٹ میں ولزلی کی طرف سے کلکتہ کے علاقے گارڈن ریچ (Garden Reach) میں کیمپس کی جگہ تجویز کی گئی تھی۔[۱۴]

دراصل ولزلی نے کالج کو عارضی بنیادوں پر قائم کرنے کا خیال نہ کیا تھا وہ تو برطانوی مقبوضات میں بھیجنے کے لیے تربیت یافتہ افسروں کا ادارہ مستقل بنیادوں پر قائم کرنے کا منصوبہ ذہن میں رکھتا تھا اور وہ اس منصوبہ بندی میں برطانوی مفادات کے لیے بے حد سنجیدہ تھا۔ ولزلی کے منصوبے کے مطابق چوں کہ کالج تعمیر نہ ہو سکا' اس لیے کالج کا تدریسی نظام چلانے کے لیے کمپنی نے کرائے کی عمارتیں لے کر کام چلایا۔

ولزلی نے کمپنی کے مالیاتی اعتراضات کا مقابلہ کرنے کے لیے ۳۰ر جولائی ۱۸۰۱ء کے ایک خط میں یہ بتادیا تھا کہ کمپنی پر کالج کے قیام سے کوئی نیا مالی بوجھ نہ پڑے گا۔ کیوں کہ اس نے کالج کے اخراجات کو پورا کرنے کے لیے پہلے ہی سے نئے مالی ذرائع مقرر کر دیے ہیں۔[۱۵] انتظامی اخراجات کو پورا کرنے کے لیے ولزلی نے سوچ بچار سے کالج کا میزانیہ تیار کیا تھا۔ ولزلی' کمپنی کے ڈائریکٹروں کی کاروباری ذہنیت کو اچھی طرح سے سمجھتا تھا۔ اسے شک تھا کہ وہ میزانیہ کی باقاعدہ منظوری کے لیے پریشان کر سکتے ہیں مگر ولزلی تو اس منصوبے کو جلد از جلد شروع کرنا چاہتا تھا' اس لیے اس نے یہ حکمت عملی اختیار کی کہ کمپنی سے پیشگی منظوری نہ لی جائے۔

ولزلی کا یہ قیاس درست تھا کہ بورڈ آف ڈائریکٹرز کے اجلاس میں کالج کے اخراجات پر بحث مباحثہ کے باعث تاخیر کے امکانات ہو سکتے ہیں۔ چناں چہ کالج کے باقاعدہ آغاز کے بعد کمپنی کے ڈائریکٹرز نے جب اس منصوبے کا جائزہ لیا تو ان کو اس میں کئی اسقام اور غیر منفعت بخش پہلو نظر آئے۔ حرص و ہوا کے مارے ہوئے ڈائریکٹران نہ معلم تھے نہ مصلح' نہ ہی اخلاقیات و تعلیم میں دل چسپی رکھتے تھے۔ ان کا واحد مقصد ہر جائز و ناجائز طریقے سے ہندوستان کے اندر رہ کر پیسہ کمانا تھا۔ لہٰذا وہ اخراجات کی ادائیگی کے لیے مانع ہوئے اور یوں کالج کا وجود جو بالواسطہ طور پر ہندوستان کی زبانوں کے لیے ترقی کا ایک رستہ کھول رہا تھا' لڑکھڑا کر رہ گیا۔

معلوم ہوتا ہے کہ ولزلی اور ڈائریکٹران کمپنی کے مابین اختلافات کی ایک خلیج فورٹ ولیم کالج کی منصوبہ بندی کے باعث حائل ہوتی گئی۔ کلکتہ کمپنی کی سازشوں کا گڑھ تھا جہاں اندرون خانہ بہت سی سازشوں کے جال بنے جاتے تھے۔ ولزلی ان سازشوں کا بھی شکار تھا اور فورٹ ولیم کالج کا مسئلہ بھی سنگین صورت اختیار کر تا جا رہا تھا۔

ولزلی اور کورٹ آف ڈائریکٹرز کے مابین کچھ اختلافات تو کالج کے قیام سے قبل ہی پیدا ہو چکے تھے۔ دراصل ولزلی اور کورٹ آف ڈائریکٹرز کے درمیان اختلافات کی ایک بڑی وجہ یہ تھی کہ ولزلی تجارتی مقاصد کے

لیے ہندوستان کے بنے ہوئے جہاز استعمال کرنا چاہتا تھا جب کہ ڈائریکٹرز اس کے خلاف تھے[16] اور جب ولزلی نے کورٹ کو فورٹ ولیم کالج کے قیام کی تفصیل فراہم کی تو ڈائریکٹرز کو اس سے بدلہ لینے کا موقع حاصل ہو گیا اور انہوں نے پوری طرح کالج کے منصوبے کی مخالفت کی۔

کورٹ آف ڈائریکٹرز کے شدید ردِ عمل سے مایوس ہو کر ولزلی نے مستقبل قریب ہی میں ہندوستان سے واپس جانے کا فیصلہ کر لیا اور حکام بالا کو مطلع کر دیا کہ فورٹ ولیم کالج کے قیام کی حکمت عملی کو ڈائریکٹران نے ناپسند کیا ہے' اس لیے وہ اپنا کام ختم کر کے واپس جانے کا متمنی ہے!

۲۷ / مارچ ۔ ۱۸۰۲ء کو کمپنی کے کورٹ آف ڈائریکٹرز کی طرف سے ولزلی کو یہ اطلاع دی گئی کہ فورٹ ولیم کالج کے بلند خیال اور مفید منصوبے کو تسلیم کرنے کے باوجود کمپنی موجودہ صورت حال میں اسے جاری رکھنے کی اجازت نہیں دے سکتی کیوں کہ کمپنی میں مالیات کا بحران ہے اور کثیر قرضوں کا بوجھ ہے ۔ دریں حالات فورٹ ولیم کالج کو توڑ دیا جائے اور اس پر خرچ کی جانے والی رقم کو کسی دوسرے نفع بخش منصوبہ میں لگانا زیادہ اچھا ہوگا۔[17]

ولزلی کورٹ آف ڈائریکٹرز کی آرا سے متفق نہ تھا۔ اس کا کہنا تھا کہ ہندوستان میں ہر اعتبار سے کمپنی کی مالی حالت بے حد اطمینان بخش تھی اور مستقبل میں کسی شک و شبہ کے بغیر اس میں بہتری کے آثار تھے۔[18]

دراصل ڈائریکٹرز اس بات سے شروع ہی سے ناراض تھے کہ ولزلی نے پیشگی اجازت لیے بغیر اس کام کو کیوں شروع کیا ہے۔ انہوں نے اس صدمے کا اظہار کیا جو ولزلی نے مقررہ ضوابط کو توڑتے ہوئے انہیں پہنچایا تھا۔ البتہ ڈائریکٹرز اس بات کے حق میں ضرور تھے کہ گل کرسٹ کے مدرسۂ ہندی کی تجدید کی جائے مگر اس صورت میں بھی کہ کمپنی پر اخراجات کا مناسب بوجھ ہی ڈالا جائے۔ ان دل شکن حالات سے مجبور ہو کر ولزلی نے ۲۴۔ جون ۱۸۰۲ء کو فورٹ ولیم کالج توڑنے کا حکم نامہ جاری کر دیا مگر زیر تعلیم طلبہ کی تدریس ختم ہونے تک اسے ۳۱۔ دسمبر ۱۸۰۳ء تک جاری رکھنے کا فیصلہ کیا۔[19]

کمپنی کے ڈائریکٹران اور ولزلی کے درمیان کالج کے مسئلہ پر شدید کش مکش جاری رہی۔ ولزلی چوں کہ کمپنی سے لڑنے کا طریقہ جانتا تھا' لہٰذا اس نے ہندوستان میں کمپنی کی مقامی سیاست اور مفادات سے گزر کر براہِ راست لندن میں ایسے لوگوں سے رجوع کیا جو اس مسئلہ کو نوآبادی حکمت عملی کی سطح پر سمجھنے کی اہلیت رکھتے تھے۔ ۱۸/ اگست ۱۸۰۰ء کے طویل مضمون میں جو کمپنی کے کورٹ آف ڈائریکٹرز کے لیے تیار کیا گیا تھا' فورٹ ولیم کالج کا خاکہ پوری طرح واضح ہو چکا تھا اور اس کے بعد سے کالج کو مکمل طور پر نوآبادکارانہ حکمت عملی' توسیع پسندی' سیاسی غلبے اور برطانوی استحکام میں معاونت کی علامت سمجھا جانے لگا تھا۔ کمپنی کے ڈائریکٹروں سے جب ولزلی کی شدید کش مکش کا آغاز ہوا تو اس نے اپنی توسیع پسندی کی نوآبادیاتی حکمت عملی کو بہت کامیابی سے لندن کے موثر حلقوں تک پہنچا دیا۔ اسی حکمت عملی کی بنیاد پر اسے لندنی حلقوں سے امداد حاصل ہوئی۔

لندن میں ولزلی کے ہم خیال لوگوں کی اس مسئلہ میں مناسب کارروائی سے کمپنی پر دباؤ پڑا۔ نتیجہ یہ نکلا کہ کالج توڑنے کا فیصلہ ملتوی کر دیا گیا مگر کالج میں تدریسی دائرہ کار کو مختصر کیا گیا۔ یوں کالج مکمل تباہی سے بچ گیا۔ ولزلی

اور کمپنی کے درمیان داخلی تنازعہ بدستور جاری رہا۔ بالآخر کمپنی کے سازشی حربوں اور الزامات سے مجبور ہو کر ولزلی اگست ۱۸۰۵ء میں مستعفی ہو کر عازم لندن ہوا اور یوں فورٹ ولیم کالج کا معمار اور سرپرست ہندوستان سے رخصت ہو گیا۔

فورٹ ولیم کالج کی تاریخ کے مصنف رینکنگ (Ranking) نے کمپنی کے کورٹ آف ڈائریکٹرز اور ولزلی کے درمیان ہونے والی جنگ کو اس طرح تعبیر کیا ہے کہ یہ خرد افروزی، دانشورانہ بالیدگی اور کاروباری حرص کے درمیان ایک مقابلہ تھا۔ جس میں ولزلی جیسا مضبوط گورنر جنرل عتاب کا شکار ہوا۔ یہ ایک دانش ور کی شکست تھی جو کمپنی کے کاروباری رستموں کے ہاتھ سے ہوئی۔[20]

ولزلی کے جانے کے بعد کمپنی کے ڈائریکٹرز نے اگلے ہی برس فورٹ ولیم کالج کے مقام کو کالج کی سطح سے گرا کر بنگال کے انگریز ملازمین کے معمولی مدرسہ کی شکل دے دی۔ اس کے بعد فورٹ ولیم کالج مختلف مراحل سے گزرتا رہا اور آخر کار ۲۴ر جنوری ۱۸۵۲ء کو لارڈ ڈلہوزی (Lord Dalhousie) کے حکم سے بند کر دیا گیا۔[21]

گل کرسٹ

آیئے اب ہم اس شخص سے ملتے ہیں جو فورٹ ولیم کالج میں اردو شعبہ کا نگرانِ اعلیٰ تھا اور جس کی ذاتی دل چسپی اور علمی انہاک اور اشاعتی کوششوں سے اردو نثر کی انتہائی مفید کتابوں کی اشاعت ممکن ہو سکی اور ان کتابوں سے اردو نثر کے لیے ایک نیا راستہ وا ہوا' یہ ہیں پروفیسر گل کرسٹ (Prof.Gilchrist)۔

یہ اٹھارھویں صدی کے ربع آخر کا زمانہ ہے۔ برطانوی نوجوان ہندوستان میں دولت کمانے کے لیے اس ملک کے مشرقی اور مغربی ساحلوں پر مسلسل اترتے رہتے تھے۔ ۱۷۸۲ء میں بمبئی کی بندرگاہ پر لنگرانداز ہونے والے انگلستان کے ایک جہاز سے سکاٹ لینڈ کا ایک نوجوان اترا اور ایسٹ انڈیا کمپنی کے عملے میں بطور اسسٹنٹ سرجن کے شامل ہو گیا۔[22] اس نے بندرگاہ پہ اترنے کے فوراً بعد ہی یہ محسوس کر لیا کہ اس نئے ملک میں مقامی رابطہ کی زبان سیکھے بغیر نہ صرف وہ خود ناخوش رہے گا بلکہ اپنے آقاؤں کے لیے بھی سودمند ثابت نہ ہو سکے گا۔[23] یہ نوجوان جان گل کرسٹ (John Gilchrist) تھا۔ اس نے اپنے پہلے دو سال کے قیام میں اردو میں دست گاہ حاصل کر لی اور مستقبل کے لیے یہ منصوبہ بندی بھی کر لی کہ وہ اس زبان میں قواعد کی کتاب اور لغت مرتب کرے گا۔ لغت کا کام اس کی زندگی کا سب سے زیادہ جرأت آزما کام تھا۔ اس کام کی تکمیل کے دوران میں اس نے طویل رخصت بھی حاصل کی۔ شہر بہ شہر مارا مارا پھرا۔ اہل زبان سے رجوع کیا' اخراجات برداشت کیے' شب و روز محنت شاقہ سے کام لیا۔ فیض آباد میں ہندوستانی لباس پہنا اور کالی داڑھی رکھ لی۔[24] مگر لغت مرتب کرنا ایک مشکل' صبر آزما اور وسیع کام تھا' جسے گل کرسٹ نے کسی ہیرو کی طرح انجام دیا۔ اس نے اس دشوار کام کو بہادرانہ کام (Herculean Task) کہا ہے۔[25] بالآخر جب یہ کام مکمل ہوا تو کمپنی کی مالی سرپرستی اور اس کی ذاتی کوششوں سے اس کی اشاعت ۱۷۸۶ء میں

جا کر ممکن ہو سکی۔ انگلش، ہندوستانی لغت کی اشاعت سے برصغیر کے برطانوی حلقوں میں اس کے کام کو وقار حاصل ہوا۔

اس لغت کے علاوہ گل کرسٹ ہندوستانی زبان کے قواعد و لغت پر تحقیق کرتے ہوئے ۱۷۹۸ء تک چار کتابیں بھی شائع کر چکا تھا۔ ان کتابوں کی اشاعت نے مشرقی زبان دان کی حیثیت سے اس کی صرف اہمیت نہیں بڑھائی تھی بلکہ سرکاری حلقوں میں ہندوستان سے لے کر انگلستان تک اس کی دھوم مچ گئی تھی اور ایسٹ انڈیا کمپنی کے ارباب حل و عقد نے اردو زبان کے معاملے میں اس کا لوہا مان لیا تھا۔[۲۶] فورٹ ولیم کالج کے ہندوستانی پروفیسر کے منصب پر گل کرسٹ کے تقرر کا فیصلہ اس کی گزشتہ علمی خدمات کے اعتراف کے طور پر کیا گیا تھا اور یہ تقرر تھا بھی نہایت موزوں۔ اس دور کے ہندوستان میں گل کرسٹ سے بہتر زبان دان کا ملنا امر محال تھا۔ گورنر جنرل ولزلی کے احکامات کے تحت ۱۸ ستمبر ۱۸۰۰ء کو گل کرسٹ کا تقرر عمل میں آیا تھا۔[۲۷] کالج کے آغاز کی تاریخ کالج کے پرووسٹ (Provost) ڈیوڈ براؤن (David Brawn) کے نوٹس کے مطابق ۲۴- نومبر ۱۸۰۰ء مقرر کی گئی تھی اور ۱۵ نومبر ۱۸۰۰ء وہ تاریخی دن تھا جب صبح نو بجے ہندوستانی زبان کا پہلا لیکچر ہوا۔[۲۸]

ہندوستانی شعبہ کے آغاز ہی سے گل کرسٹ کے کاندھے پر بہت بھاری ذمہ داری آ پڑی تھی۔ اس کا فوری اور بنیادی مسئلہ یہ تھا کہ شعبہ میں طلبہ کی تدریس کے لیے نصابی کتابیں موجود نہ تھیں، اسے اس بات کا شدت سے احساس تھا کہ اردو زبان میں آسان، سلیس اور مفہوم کے اعتبار سے قابل فہم نثری کتابیں موجود نہیں ہیں۔ جو نثری کتابیں دست یاب تھیں وہ فارسی انشا کے رنگ میں تھیں یا ایسی کتابیں تھیں جو زبان کے اعتبار سے تدریس کے قابل نہ تھیں۔ شعبہ میں ایسی کتب کی ضرورت محسوس کی گئی جن میں روزمرہ، محاورے، سلاست اور اظہار کی سادگی کو ملحوظِ خاطر رکھا گیا ہو۔ یہ کام تنہا گل کرسٹ کے بس کا نہ تھا۔ اس کے لیے اردو زبان و ادب کے ماہرین کے ایک پورے شعبے کی ضرورت محسوس کی گئی۔ اس ضرورت کو پورا کرنے کے لیے شعبہ میں اپریل ۱۸۰۱ء میں مندرجہ ذیل منشیوں کو مقرر کیا گیا۔

بہادر علی حسینی، تارینی چرن مترا، مرتضیٰ خان، غلام اکبر، نصر اللہ، میر امن، غلام اشرف، بلال الدین، محمد صادق، رحمت اللہ خاں، غلام غوث، کندن لال، کاشی راج اور میر حیدر بخش حیدری۔[۳۰]

گل کرسٹ شعبۂ اردو کے توسیعی کام میں مسلسل مصروف رہا۔ شعبہ کی تدریسی ضروریات کے پیش نظر منشیوں میں اضافے کا سلسلہ جاری رہا۔ یہ تعداد بڑھتے بڑھتے ۱۸۰۳ء میں بیالیس تک جا پہنچی تھی۔[۳۰]

گل کرسٹ فورٹ ولیم کالج میں اپنے کام کو اعلیٰ سطح پر کرنے کا خواہش مند تھا۔ اپنے گزشتہ لسانی، علمی اور ادبی تجربات کی روشنی میں وہ اردو نثر کے لیے ایک نہایت قابل قدر کام کرنا چاہتا تھا۔ اسے ولزلی کا تعاون تو حاصل تھا مگر کالج کے اندر تمام انتظامی معاملات اور اخراجات کے لیے کالج کونسل سے رجوع کرنے کی ضرورت پیش آتی تھی۔ گل کرسٹ کالج میں جتنا عرصہ رہا کونسل اور اس کے درمیان کشاکش جاری رہی۔

کالج کونسل کا رویہ قطعاً غیر علمی تھا۔ کمپنی کے ڈائریکٹرز کی طرح اراکین کونسل بھی کام میں منفعت کے

پہلوؤں کی طرف زیادہ توجہ دیتے تھے۔ وہ لوگ ہر ممکن حد تک اخراجات کو محدود کرنے کی حکمت عملی پر گام زن تھے۔ انہیں اس بات سے کوئی دل چسپی نہ تھی کہ کالج سے شائع ہونے والی کتب کمپنی کے ملازمین کے لیے کتنی مفید ہو سکتی ہیں یا ملازمین ان کتب سے ہندوستان کی تاریخ، تہذیب، ثقافت، معاشرت، اخلاقیات، ادب اور روز مرہ زندگی کی بنیادی باتیں سیکھ سکتے ہیں اور یہ تعلیم برطانوی مقبوضات پر حکومت کرنے کے لیے بے حد معاون ثابت ہو سکتی ہے۔ کالج کونسل کے اراکین کا رویہ اول سے آخر تک تقریباً عدم تعاون یا زیادہ سے زیادہ نیم تعاون کا سا رہا۔ وہ گل کرسٹ کے بلند پایہ منصوبوں میں مدد دینے کی جگہ پریشانی کے اسباب پیدا کرتے رہے۔ اپنے قیام کے پورے دور میں ایک طرف وہ کالج کونسل کے معاندانہ رویے کا شکار رہا اور دوسری طرف کورٹ آف ڈائریکٹرز کے اس دباؤ سے پریشان رہا جس کا مقصد فورٹ ولیم کالج کو توڑ دینا تھا۔ در حقیقت کورٹ آف ڈائریکٹرز کی طرف سے ولزلی پر پڑنے والے دباؤ کا اثر بالواسطہ طور پر گل کرسٹ تک جاتا تھا اور ولزلی کی طرح ابتدائی دور میں وہ بھی کالج کے منصوبے کی شکست کے خیال سے آزردہ خاطر رہا۔

مگر پریشان کن حالات کے باوجود گل کرسٹ پوری تن دہی سے کالج کے علمی کاموں میں مصروف رہا۔ یوں معلوم ہوتا ہے کہ جیسے کالج کے غیر یقینی حالات سے خائف ہو کر وہ نہایت تیزی سے اشاعتی منصوبوں پر عمل درآمد کرنے کی فکر میں رہتا تھا۔ ولزلی اور گل کرسٹ کے کردار میں ایک بات مشترک تھی۔ دونوں جو کچھ چاہتے تھے کر گزرتے تھے، جس طرح ولزلی نے کالج کے منصوبے کے لیے کمپنی کے ڈائریکٹرز سے پیشگی اجازت نہیں لی تھی اسی طرح سے گل کرسٹ نے بھی اشاعت کتب کے پہلے مرحلے میں کالج کونسل سے اجازت لیے بغیر کتابیں مطبعوں میں بھیج کر کام شروع کروا دیا تھا۔ شاید وہ یہ جانتا تھا کہ کالج کونسل معاونت نہ کرے گی، چناں چہ جب اس نے کالج کونسل کو اپنے اشاعتی منصوبے کی تفصیل ۱۲۔ جنوری ۱۸۰۲ء کو فراہم کی تو کونسل کے اراکین کا رویہ مایوس کن تھا۔ وہ گل کرسٹ کے کام میں مالی مدد دینے سے گریزاں تھے[۳۱] حالاں کہ گل کرسٹ نے اس کمی کا احساس دلایا تھا کہ کالج کے طلبہ کے لیے اردو نثر کی کوئی ایک کتاب بھی ایسی نہیں ہے جسے کار آمد کہا جا سکے، لہٰذا نصابی ضروریات کو پورا کرنے کے لیے مجبوری کی حد تک نئی نثری کتب کی ضرورت تھی، مگر کونسل کے رویے میں کوئی معقول لچک پیدا نہ ہو سکی تھی۔[۳۲] گل کرسٹ جو کمپنی سے حوصلہ افزائی کی امید لیے بیٹھا تھا، بالآخر مایوس ہوا۔

فورٹ ولیم کالج میں جدید اردو نثر کی کتابوں کی اشاعت گل کرسٹ کی ذاتی دل چسپی کی وجہ سے محدود پیمانے پر جاری رہی۔ گل کرسٹ کی تجویز تھی کہ نئی نثر میں شائع ہونے والی کتابوں کے مصنفین میں سے منتخب مصنفین کی اعلیٰ کاوشوں کو انعامات سے نوازا جائے۔[۳۳] مگر کالج کونسل نے اس تجویز سے اتفاق نہ کیا۔[۳۴] بعد ازاں گل کرسٹ نے ایک اور تجویز پیش کی کہ کالج سے باہر شائع ہونے والی اعلیٰ اور معیاری نثری کتب کو انعام دیا جائے۔[۳۵] گل کرسٹ کی اس تجویز کا مقصد یہ تھا کہ نئی اردو نثر کا دائرۂ کار کالج کے حلقۂ اثر سے باہر بھی پھیلایا جائے تاکہ قابل مصنفین کی حوصلہ افزائی ہو سکے اور نئی نثر کا رجحان فروغ پا سکے۔ اس طرح یہ بات معلوم ہوتی ہے کہ فورٹ ولیم کالج کی سرگرمیوں کا مرکز صرف کالج ہی نہ رہا تھا، کالج سے باہر بھی نئی نثر کے فروغ کے لیے

حوصلہ افزائی کے سامان فراہم کیے جا رہے تھے' چناں چہ ۱۰/اکتوبر ۱۸۰۳ء کو کالج کونسل کی کارروائی سے یہ خبر ملتی ہے کہ گل کرسٹ کی تحریک اور تجویز پر عمل در آمد کرتے ہوئے کونسل نے حسب ذیل مصنفین کو انعامات سے نوازا تھا۔[۳۶]

۱۔	حاجی مرزا مغل	بوستان (ترجمہ)	چار سو روپے کا انعام
۲۔	کندن لعل	کلاکام	ایک سو روپے
۳۔	غلام حیدر	گل ہرمز	ایک سو روپے
۴۔	نہال چند	گل بکاؤلی	ایک سو روپے
۵۔	محمد بخش	فیروز شاہ	ایک سو روپے

ڈاکٹر گل کرسٹ فورٹ ولیم کالج کے قیام جولائی۔۱۸۰۰ء سے لے کر فروری۔۱۸۰۴ء تک کالج کونسل کی رکاوٹوں' مایوسیوں اور حوصلہ افزائی کے بغیر اپنے فرائض منصبی بڑی تن دہی سے ادا کرتا رہا۔ اس دوران میں اس نے نہایت محنت سے ہندوستان کے ادیبوں سے جدید دور کے تقاضوں کے بہ موجب اردو نثر کی کتابیں تیار کروائیں۔ کالج کونسل سے لڑ جھگڑ کر ان کتب کی اشاعت کا بندوبست کیا مگر بیشتر کتب اپنے ذاتی مصارف سے شائع کیں۔ ۱۸۰۴ء تک شائع ہونے والی کتابوں کا جائزہ لیا جائے تو یہ معلوم ہوگا کہ جدید اردو نثر کی کتابوں کا ایک قابل قدر ذخیرہ گل کرسٹ کی سعی پیہم سے فراہم ہو گیا تھا اور اس ذخیرہ میں اردو نثر کی لازوال داستان "باغ و بہار" بھی شامل تھی۔ باغ و بہار کی اشاعت کو فورٹ ولیم کالج کا سب سے اہم اشاعتی کارنامہ کہہ سکتے ہیں۔ ہندوستان میں اپنے قیام کے دوران میں گل کرسٹ کی کوششوں سے ساٹھ کے قریب کتابیں تصنیف' تالیف یا ترجمہ کی گئیں۔[۳۷]

گل کرسٹ فورٹ ولیم کالج میں نہایت عمدگی اور تن دہی سے اپنے فرائض منصبی انجام دے رہا تھا۔ اردو کتابوں کے ترجمے' تالیف اور اشاعت کا کام زور شور سے جاری تھا۔ کتابوں کی اشاعت سے اس کے علمی وقار میں اضافہ ہو رہا تھا کہ اس مفید اشاعتی کام کے دوران میں اس نے بالکل اچانک طور پر فروری۔ ۱۸۰۴ء میں ہندوستان سے رخصت ہونے کے لیے کالج کی آسامی سے مستعفی ہونے کا اعلان کر دیا۔

گل کرسٹ کے استعفیٰ کا پس منظر کچھ اس طرح سے تھا۔ ۱۸۰۴ء میں ہندوستانی شعبہ کے لیے گل کرسٹ نے مباحثہ کا جو عنوان تجویز کیا تھا وہ متنازعہ فیہ قرار پایا۔ عنوان یہ تھا: "اگر ہندوستانی باشندے عیسائی اصولوں کا مقابلہ اپنی مذہبی کتابوں سے کریں تو وہ عیسائیت قبول کر لیں گے۔" اس موضوع سے کلکتہ کے مسلمان حلقوں میں شدید احتجاج پیدا ہوا۔ اس احتجاج کو دیکھ کر ایسٹ انڈیا کمپنی کے برطانوی حلقوں نے یہ محسوس کیا کہ یہ موضوع سرکاری حکمت عملی کے مطابق نہیں ہے' لہٰذا انہوں نے اس کے خلاف ایک عرض داشت بھجوائی۔ ولزلی کو اس موضوع میں کوئی پریشان کن مسئلہ نظر نہ آیا مگر کلکتہ کے مقامی حلقوں کے احتجاج کو دیکھ کر اس نے اس موضوع کو بدلنے کا حکم صادر کر دیا۔ گل کرسٹ نے اس حکم کو اپنے شعبہ میں مداخلت قرار دیا اور اس غم و غصہ کی حالت میں اس نے ہندوستان چھوڑنے کا فیصلہ کر لیا اور اس مقصد کے لیے گورنر جنرل کو آگاہ کر کے پیشگی اجازت حاصل کر لی۔[۳۸] گل کرسٹ نے

استعفیٰ جسمانی علالت کا بہانہ کر کے پیش کیا تھا۔ یہ گل کرسٹ کی جسمانی نہیں، ذہنی علالت معلوم ہوتی ہے۔ غالباً وہ کالج کے مسئلہ پر کمپنی اور ولزلی کے درمیان تصادم اور کش مکش اور خود کالج کونسل کے ساتھ اپنے اشاعتی منصوبوں میں پے در پے اختلافات، نزاع اور کشاکش کی صورت حال سے بھی پریشان ہو گیا تھا۔ مباحثہ کے مسئلہ کے علاوہ یہ شخصی بحران بھی تھا جو ہندوستان سے اس کی روانگی کا باعث بنا۔ واقعات کے مطابق ۲۳۔ فروری ۱۸۰۴ء کو اس نے سیکرٹری کالج کونسل کو اپنا استعفیٰ پیش کرتے ہوئے لکھا کہ ناگہانی اور شدید علالت کے باعث اس نے فوری طور پر یورپ جانے کا فیصلہ کر لیا ہے۔ لہٰذا اس کا استعفیٰ منظور کر لیا جائے۔ اس سے اگلے ہی روز کالج کونسل نے منظوری دے دی۔ گل کرسٹ نے اپنے استعفیٰ میں یہ بھی تحریر کیا تھا کہ صرف ۱۸۰۳ء میں اس نے کتابوں کی اشاعت میں ذاتی مصارف سے ۲۳۸۰۰ روپے سے زیادہ رقم صرف کی تھی اور اس رقم کی فوری وصولی کا کوئی راستہ نظر نہ آتا تھا۔[۴] کالج کونسل گل کرسٹ کی اس رقم کے لیے خاموش رہی مگر ملازمت کے دوران میں اس کے جوش و خروش، لیاقت و قابلیت اور ان تھک محنت کا اعتراف کیا اور اس بات کو بھی تسلیم کیا کہ گل کرسٹ کی شائع کردہ کتابیں کالج کے قیام کے مقاصد کو بدرجہ اتم پورا کرتی ہیں۔

اردو زبان کی کتب کا سارا ڈرامہ گل کرسٹ کے قیام کلکتہ تک محدود تھا۔ اور یہ سب کچھ اس کی ذاتی دل چسپی کا نتیجہ تھا۔ اس ڈرامے کے پس منظر میں ایک طویل زمانہ حرکت کرتا ہوا نظر آتا ہے۔ اس کا ہندوستان میں ۱۷۸۲ء میں قسمت آزمائی کے لیے آنا، زبان سے دل چسپی پیدا ہونا، زبان سیکھنے کی از بس کوشش کرنا، دن رات کی محنت، دکھ اور مصائب جھیلنا، گرامر لکھنا، لغت مرتب کرنے کا منصوبہ بنانا اور بدترین حالات میں اس کام کو تکمیل تک پہنچا دینا۔ درحقیقت فورٹ ولیم کالج میں فرائض منصبی کے سبب گل کرسٹ کو اپنے پرانے ارادوں کی تکمیل کا موقع میسر آیا تھا۔ زندگی میں جو علمی کام وہ اپنی خواہش کے باوجود نہ کر سکا تھا، کالج میں وہ سب کچھ کرنے کے مواقع حاصل ہوئے تھے۔ کالج کے نامساعد اور غیر یقینی حالات کے سبب بھی وہ تیز رفتاری سے بہت سارا کام کر جانے کے حق میں تھا۔ گل کرسٹ کے کردار کو محض فرائض منصبی تک محدود کر کے دیکھنا درست نہ ہو گا۔ اس کردار کے عقب میں ماضی کی کوششوں کی ایک لمبی داستان بھی تھی۔ جو زبان کے لیے ذوق و شوق سے عبارت تھی۔ اگر اسے ذوق و شوق نہ ہوتا تو وہ صرف چند کتابیں شائع کر کے کام چلا سکتا تھا اور کالج کونسل بھی یہ ہی چاہتی تھی۔ کونسل کو وسیع اشاعتی کام سے بالکل دل چسپی نہ تھی۔ مگر گل کرسٹ نے ذاتی مصارف سے کتابوں کا اشاعتی سلسلہ جاری رکھ کے اپنے ذوق و شوق کا سامان فراہم کیا اور کثیر نقصان بھی برداشت کیا۔

۱۸۰۴ء کے موسم بہار میں گل کرسٹ استعفیٰ دے کر ہندوستان سے رخصت ہو گیا اور اس کے ساتھ ہی فورٹ ولیم کالج کی وہ شان دار روایت بھی رخصت ہو گئی جس نے کالج میں اردو کتب کی اشاعت سے نثر کے ایک نئے اسلوب کو جنم دیا تھا۔ گل کرسٹ کے قیام تک ہندوستانی شعبہ متحرک رہا۔ تصنیف و تالیف کی سرگرمیاں زور شور سے جاری رہیں۔ اشاعت کتب کا سلسلہ جاری رہا۔ اردو کے منشی نئی نئی کتابوں کی تلاش میں لگے رہے۔ گل کرسٹ ان کتب کو تمام مشکلات کے باوجود اشاعتی مراحل سے گزارتا رہا اور یوں فورٹ ولیم کالج کی چار دیواری چھوٹی

اردو دنیا(A mini urdu world) کی حیثیت اختیار کر گئی تھی جہاں انیسویں صدی کی پہلی دہائی میں نثر اردو میں نئے تجربات کا سلسلہ جاری تھا' مگر گل کرسٹ کی رخصت سے یہ زریں دور ختم ہو گیا۔ وہ ولولہ' جوش و خروش اور ادبی انہماک جو گل کرسٹ کی شخصیت کا خاصا تھا' اس کے جانشینوں کو اس کا عشر عشیر بھی میسر نہ آسکا تھا۔ آنے والے لوگ شعبہ کو فرائض منصبی کی رسمی حیثیت سے چلاتے رہے۔ اگرچہ محدود پیمانے پر کتابیں مرتب ہو کر شائع ہوتی رہیں مگر گل کرسٹ کا دور واپس نہ آسکا۔

اس مسئلے کو ایک دوسرے رخ سے بھی دیکھنے کی ضرورت ہے۔ گل کرسٹ کا اصل کام ایک نئے اردو اسلوب کی تشکیل کا تھا۔ اس اسلوب کی ساخت اس نے کالج کے سفر کے آغاز ہی میں متعین کر لی تھی۔ اپنے قیام کی پوری مدت میں جو تقریباً چار سال پر محیط تھی' وہ پوری تن دہی اور لگن سے اس اسلوب کی کتابیں مرتب کروا کے شائع کرواتا رہا۔ اس کی روانگی (۱۸۰۴ء) تک ایسی کتابوں کی تعداد ساٹھ کے لگ بھگ ہو چکی تھی جس کام کا بیڑہ اس نے ۱۷۹۹ء میں اٹھایا تھا' اس کی روانگی کے ایام تک وہ کام نہایت خوش اسلوبی سے پایۂ تکمیل تک پہنچ چکا تھا۔ اس دوران میں "باغ و بہار" جیسی کتابیں شائع ہو چکی تھیں اور عملی طور پر کالج کے اندر اردو کے اس نئے اسلوب کی بنیاد پڑ چکی تھی جو گل کرسٹ کی منصوبہ بندی کا نتیجہ تھا۔ گویا اس کی روانگی کے وقت اس کی منصوبہ بندی اپنا ثمر لا چکی تھی۔ جو کام اسے کرنا تھا' وہ نہایت احسن طریقے سے ہو چکا تھا۔ ایک طرح سے اس کے مشن کی تکمیل ہو چکی تھی' لہٰذا فورٹ ولیم کالج سے اس کی رخصت اس کے منطقی انجام کی منزل تھی' جہاں اسے پہنچنا تھا وہ پہنچ چکا تھا۔ اور اس کے منصبی کردار کا منطقی طور پر خاتمہ ہو چکا تھا۔

فورٹ ولیم کالج کی نثر کے بارے میں اس بات کو پیش نظر رکھنا چاہیے کہ جس طرح "نو طرز مرصع" کا مولف شعوری سطح پر آرائشی اسلوب کو اختیار کرتا ہے' اس کے عین برعکس فورٹ ولیم کالج کے مصنفین شعوری سطح پر فارسی اسالیب کے آرائشی قرینے سے دور رہتے ہوئے نئی نثر میں آرائشی اسلوب' استعارے کے استعمال اور قافیہ کی کھنک سے گریز کرتے ہیں۔ پرانے نثری اسلوب پر اگر آرائشِ لفظی کا دباؤ تھا تو فورٹ ولیم کالج کے جدید اسلوب پر سادگی اور سلاست کا دباؤ تھا۔ کالج کے ادیبوں کے لیے سادگی اور سلاست سے گریز کا مطلب یہ تھا کہ وہ کالج کے نثری لائحہ عمل کے خلاف چل رہے ہیں۔ اس لیے یہ لوگ اپنی شعوری کوششوں سے سادگیِ خیال اور سادگیِ اسلوب کی پیروی کرتے ہوئے ملتے ہیں۔ اس دبستان کا ایک اہم کارنامہ یہ ہے کہ نثر سے قافیہ کا استعمال ہر ممکن حد تک کم کر دیا گیا۔ یہ حقیقت ہے کہ اردو نثر اتنی سرعت سے اپنے اس گوہرِ آب دار کو بے دخل کرنے کے لیے تیار نہ ہو سکتی تھی۔ قافیہ وہ ہتھیار تھا جو نثر لکھنے والے اسلوب کے صوتی آہنگ کو خوش گوار بنانے کے لیے استعمال کرتے تھے۔ مشکل یہ تھی کہ شاعری تہذیبی روایت تھی' معاشرے پر صدیوں سے اس کے اثرات ثبت تھے' لہٰذا قافیہ اردو ادب کے لاشعور کا جزوِ لاینفک بن چکا تھا۔ اس کی گرفت سے رہائی اتنی آسان بھی نہیں تھی۔ اردو نثر نگاروں میں لاشعور کے نہاں خانوں سے قافیہ نثری آہنگ کی ذرا سی تبدیلی سے بھی جھانکنے لگتا تھا۔ فورٹ ولیم کالج کے نثری اسلوب میں قافیہ کے بے جا استعمال کو روکا گیا۔ ایک طرح سے ادیبوں پر پابندی سی عائد کرنے کے بعد قافیہ کا بے جا استعمال

روکنا ممکن ہوا تھا۔

فورٹ ولیم کالج کی نثر پر گفت گو کرتے ہوئے سب سے پہلے یہ سوال پیدا ہوتا ہے کہ کیا فورٹ ولیم کالج کی نثر کو ہم جدید نثر کا نام دے سکتے ہیں؟ کالج کی نثر اس حوالے سے جدید نثر کہی جاسکتی ہے کہ یہ مغربی نثر کی طرح صاف، آسان، واضح اور بامعنی تھی اور یوں کلاسیکی نثر سے مختلف تھی۔ تحریری صورت میں ایسی نثر کا استعمال عام نہیں تھا۔ یہاں ایک سوال پھر پیدا ہوتا ہے کہ کیا اس قسم کی زبان پہلے سے موجود تھی؟ جی ہاں ایسی نثر کے نمونے کتابی شکل میں بھی موجود تھے مگر گل کرسٹ کو ان نمونوں تک رسائی حاصل نہ تھی، لہٰذا اس کے لیے بول چال کی نثر نمونے کی حیثیت رکھتی تھی۔ بول چال کی اس نثر کو نئے اسلوب کی بنیاد قرار دینا ہی فورٹ ولیم کالج کی سب سے اہم خدمت قرار دی جاسکتی ہے۔[۴۱]

گل کرسٹ نے معیاری بول چال کو نئی نثر کا نمونہ قرار دیا تھا۔ فورٹ ولیم کالج کی ضرورت آسان، سادہ، عام فہم مگر تہذیبی قسم کی نثر تھی۔ گل کرسٹ اس نثر کے اجزائے ترکیبی کا پورا ادراک رکھتا تھا۔ معلوم ہوتا ہے کہ ہندوستان کے قیام میں زبان سیکھنے کے بعد اسے اس بات کا شدت سے احساس ہو گیا تھا کہ اردو نثر میں معیاری نمونوں کا قحط ہے اور جو نثری نمونے اسے اٹھارویں صدی کے ربع آخر میں حاصل ہوئے تھے، ان سے وہ سخت بیزار تھا۔ ہماری مراد نثر مرصع سے ہے کہ جو اس دور میں فارسی نثر کے دباؤ میں لکھی جا رہی تھی۔ فورٹ ولیم کالج کے قیام سے چودہ برس پہلے اس نثر کے خلاف ۱۷۸۶ء میں بھی اس نے اپنی ہندوستانی لغت کی اشاعت کے وقت نہایت سخت ردِعمل ظاہر کیا تھا۔ اس نثر کے بارے میں گل کرسٹ یہ کہتا ہے کہ اس میں بدذوقی کی بہت سی مثالوں میں ایک مثال جو سب سے نمایاں ہے وہ نمائشی اسلوب کی ہے۔ بقول گل کرسٹ اس سے نثر کے تمام نمونے بدشکل ہو جاتے ہیں۔[۴۲] اب دیکھنا یہ ہے کہ اس قسم کی نثر سے کیا نتیجہ برآمد ہو سکتا تھا؟ گل کرسٹ کے خیال میں اس کا نتیجہ یہ نکلتا ہے کہ وہ قارئین جو عربی، فارسی بہت اچھی طرح سے نہیں جانتے، اس قسم کے نمونوں کو سمجھنے سے قاصر رہتے ہیں۔ نمائشی اسلوب کو رد کرتے ہوئے گل کرسٹ یہ کہتا ہے کہ اگر کسی مقبول زبان میں اسلوب کی برتری اور امتیاز اس بات میں ہے کہ جن لوگوں کے لیے کوئی نثری نمونہ قلم بند کیا گیا ہے وہ نمونہ ان کے تصور ہی کے ماورا رہے تو مجھے یہ بات کہنے کی اجازت دیجیے کہ ہندوستانی مصنفین اور مترجمین اس نوع کی انشانویسی میں اپنا کوئی مدمقابل نہیں رکھتے۔[۴۳]

۱۸۰۰ء میں جب گل کرسٹ نے فورٹ ولیم کالج میں ہندوستانی زبان کے پروفیسر کا منصب سنبھالا تو مندرجہ بالا تحریر کو لکھے ہوئے چودہ برس بیت چکے تھے۔ اس کے ذہن پر نمائشی نثر کا سایا بدستور موجود تھا۔ اور اب جب کہ نووارد افسروں کے لیے نثری نمونوں کی ضرورت آپڑی تھی، گل کرسٹ کے لیے اچھے نمونوں کی دست یابی مسئلہ بن گئی تھی۔ اتفاق سے ۱۷۸۶ء ہی میں نثری اسالیب پر کڑی تنقید کے بعد اس نے یہ لکھا تھا کہ بول چال کی ایک زندہ زبان کی اس خوف ناک ریت کو بے نقاب کرنے اور اس کا بطلان کرنے کے بعد اسے ایک منصفانہ میلان دینے کے لیے میں مسلسل جائزہ لیتا رہا ہوں اور میں بحیثیت مجموعی ابھی تک ناامید نہیں ہوں۔[۴۴]

فورٹ ولیم کالج کے آغاز ہی سے نئے اسلوب کے لیے منصوبہ بندی کرتے ہوئے اردو نثر کا گزشتہ سرمایہ اس کے سامنے موجود تھا۔ اپنے تجربے سے یہ بات وہ اچھی طرح جانتا تھا کہ اسے کیا کرنا ہے۔

۱۸۰۰ء میں گل کرسٹ یہ حقیقت لکھنے پر مجبور ہو گیا تھا کہ اس کے نووارد شاگردوں کے لیے کوئی کتاب بھی ایسی نہیں ہے جو تدریسی مقاصد کے لیے استعمال کی جا سکے۔ اس نے کتاب کے معیار کو جانچنے کے لیے "قدر و قیمت" اور "صحت" کے لفظ استعمال کیے ہیں۔[۴۵] مسئلہ یہ تھا کہ اردو ادب کی تاریخ کے اندھیروں اور گم نام گوشوں میں پڑے ہوئے ان نثری نوادر تک گل کرسٹ کو رسائی حاصل نہ تھی جو اس کے معیارات پر پورے اتر سکتے تھے۔ دقت یہ تھی کہ اس کے سامنے جو کچھ بھی تھا، وہ واقعی تدریسی مقاصد کے مطلوبہ معیار کے لیے مفید نہ تھا۔ اگر اسے "عجائب القصص" یا "قصہ ملک محمد و گیتی افروز" کے نسخے دست یاب ہو سکتے تو شاید وہ ایسی تلخ بات لکھنے کی جرأت نہ کر سکتا۔ بہر حال اس نے جو بھی لکھا اپنے عہد کے نثری حقائق کو دیکھ کر لکھا۔ اردو نثر میں سادہ، سلیس اور قابل فہم اسلوب کے فقدان کو دیکھ کر وہ یہ بات لکھنے پر مجبور ہو گیا تھا کہ "کسی ایسی جگہ سے شہد نکالنا میرے بس کی بات نہیں ہے جہاں مکھیوں کا کوئی چھتہ ہی نہ ہو۔"[۴۶] چناں چہ مکھیوں کے چھتے سے محروم اردو نثر کے بے کیف سفر میں واقعتاً اسے ان دیکھی مشکلات کا سامنا کرنا پڑا ہو گا۔ خاص طور پر علمی نثر کے میدان میں ایک بہت واضح نثری اسلوب کی دستاویزی شکل کے بغیر ایک ممکنہ اسلوب کے تصور میں جستجو کرتے چلے جانا واقعتاً کار دشوار ہی تھا، مگر محنت، مقصد کی لگن اور ذوق و شوق سے سرشار گل کرسٹ اس نئے اسلوبیاتی تجربے میں ہمہ تن مصروف تھا۔

آیئے ذرا اس بات کا جائزہ لیں کہ فورٹ ولیم کالج کے ادیب اپنے مقاصد کے حصول میں کس قسم کی صورت حال کا مقابلہ کر رہے تھے اور نئے اسلوب کے سفر میں ان کے سامنے کس نوعیت کی مشکلات پیش آ رہی تھیں۔

۱۸۰۱ء سے ۱۸۰۴ء تک فورٹ ولیم کالج کے منظر نامہ پر نگاہ ڈالیے تو معلوم ہو گا کہ فورٹ ولیم کالج میں گل کرسٹ اور ان کے رفقائے کار ایک ادبی اور لسانی جنگ میں مصروف تھے۔ ان کا تصادم اردو نثر کے اس اسلوب سے تھا، جس کے لیے فارسی انشا کے معیارات مثالی نمونے کی حیثیت کے حامل تھے۔ یہ وہی معیارات تھے جو انشاپردازی کا لازمی جزو خیال کیے جاتے تھے۔ سہ نثر ظہوری، انشائے ابوالفضل، انشائے فیضی اور مینا بازار کے سحر خیز اسالیب سے بچ کر آگے نکل جانا بہت دشوار کام تھا۔ پیچ در پیچ خیال کو استعارہ در استعارہ بڑھاتے جانا، پر شکوہ اور نادر لفظوں سے اسلوب کو سجانا، لفظی کھیل اور مرصع سازی کا مظاہرہ کر کے معنوی ادہام کا ایک دھندلا سا ہیولیٰ کھڑا کر دینا اس نثر کا حقیقی جوہر سمجھا جاتا تھا۔ اس ہیولیٰ سے گم گشتہ معنویت کو تلاش کرنا بے معنویت کے سفر کی طرح تھا۔ اردو نثر تاریخی طور پر فارسی روایت کے شدید غلبہ کی زد میں رہی تھی اور روایت کا یہی غلبہ اردو نثر کے تخلیقی امکانات کے راستے کی سب سے بڑی رکاوٹ کے طور پر موجود تھا۔ اس کے اثرات دور کیے بغیر اردو نثر کا کوئی بھی نیا تجربہ شروع نہ ہو سکتا تھا، چناں چہ گل کرسٹ اور اس کے رفقا فارسی روایت کے اسی غلبے، معیارات اور ثقالت کے خلاف جنگ آزما ہو رہے تھے۔

فورٹ ولیم کالج کے مصنفین پرانے نثری اسلوب کے برعکس ایک ایسا نیا اسلوب اختیار کرنے والے تھے' جو ہر اعتبار سے پرانے کتابی اسلوب کے آرائشی رنگ 'مشکل پسندی' شاعرانہ اوصاف اور معنوی اوہام کے نظریے کا رد (Antithesis) تھا۔ کالج کے ادیب کتاب میں مقید اردو اسلوب کو رہائی دلوا کر ایک ایسا زندہ اسلوب تشکیل دینے والے تھے جو تہذیب کے لسانی تجربے، لسانی فہم اور لسانی موانست سے عبارت تھا اور یہ ہی وہ اسلوب ہے جو نصف صدی کے اندر اندر اردو کی نئی داستانوں اور مرزا غالب کے مکتوبات میں ظاہر ہو کے قبول عامہ کی سند حاصل کرنے والا تھا۔

اس مقام پر ذرا یہ بھی دیکھ لیجیے کہ خود گل کرسٹ کا تصورِ اسلوب کیا تھا؟ اس بات کا جائزہ لینے کے لیے بہتر یہ ہے کہ ہم "باغ و بہار" کے پہلے ایڈیشن میں اس کے لکھے ہوئے پیش لفظ کی طرف رجوع کرتے ہیں۔ اس نے میر حسن عطا خان تحسین کے ترجمہ چار درویش (نو طرز مرصع) کے بارے میں رائے دیتے ہوئے صاف طور پر یہ لکھا تھا:

"ایک معیاری نمونے کی حیثیت سے یہ ترجمہ ناموزوں قرار پایا ہے۔"[۴۷]

یہ عجب اتفاق ہے کہ "نو طرز مرصع" کے بارے میں نووارد انگریز افسروں کی رائے اور گل کرسٹ کی رائے فورٹ ولیم کالج کی تاسیس سے قبل بھی اچھی نہ تھی چناں چہ ۹۴-۱۷۹۳ء/۱۲۰۸ھ میں مہر چند لاہوری نے "قصہ ملک یوسف محمد و گیتی افروز" میں اس حقیقت کا اظہار کیا ہے کہ "نو طرز مرصع" دقیق الفاظ اور عبارتِ رنگیں کی وجہ سے انگریز صاحبان کی طبع کے مطابق نہیں ہے۔[۴۸]

اب دیکھنا یہ چاہیے کہ گل کرسٹ کی نظر میں نثر کے معیاری نمونے کا تصور کیا تھا؟ اور کس قسم کے نمونے کو وہ غیر معیاری اور غیر موزوں قرار دیتا ہے؟

"نو طرز مرصع" کو گل کرسٹ نے اس لیے ناموزوں کہا کہ اس کے اسلوب پر فارسی اسالیب کا ازبس غلبہ ہے۔ یہاں گل کرسٹ اول یہ کہنا چاہتا ہے کہ عربی' فارسی کے گہرے اثرات کے سبب اس کتاب کی زبان میں ابلاغ کا مسئلہ پیدا ہو گیا ہے اور دوم یہ کہ "نو طرز مرصع" میں اردو زبان کا اپنا مقامی لسانی وجود یعنی اس کا روزمرہ' محاورہ' ضرب الامثال اور لغت کا ثقافتی ذخیرہ نظر نہیں آتا ہے۔ اسی باعث یہ اسلوب لسانی اور ادبی موانست کے ذائقہ سے عاری تھا۔

اب دوبارہ اس طرف آیئے کہ گل کرسٹ کے نزدیک کسی معیاری اسلوب کے جوہر کیا تھے؟ اس مقصد کے لیے "باغ و بہار" کے پیش لفظ کا جائزہ لیجیے جو گل کرسٹ نے تحریر کیا تھا۔ اس نے لکھا تھا کہ ہندوستانی زبان کے علما اس بات کا اندازہ لگا سکتے ہیں کہ میر امّن ایک سادہ' واضح اور صاف اسلوب کی تخلیق میں کس حد تک کامیاب ہوئے ہیں۔ میر امّن نے ریختہ کے محاورے کا استعمال برقرار رکھا ہے۔[۴۹] گل کرسٹ کے اس تبصرے کے ساتھ ساتھ اسلوب کے متعلق اگر وہ ہدایت بھی سن لی جائے جو "باغ و بہار" کی تالیف سے قبل میر امن کو دی گئی تھی تو اسلوب کے بارے میں فورٹ ولیم کالج کا نقطۂ نظر مزید واضح ہو سکے گا:

"خداوند نعمت، صاحب مروت، نجیبوں کے قدر دان جان گل کرسٹ صاحب نے ...... لطف سے فرمایا کہ اس قصے کو ٹھیٹھ ہندوستانی گفتگو میں جو اردو کے لوگ ہندو، مسلمان، عورت، مرد، لڑکے بالے خاص وعام آپس میں بولتے چالتے ہیں ترجمہ کرو۔ موافق حکم حضور کے میں نے بھی اسی محاورے سے لکھنا شروع کیا جیسے کوئی باتیں کرتا ہے۔"[۵۰]

اسلوب کی شکل کو مزید واضح کرنے کے لیے ذرا یہ بھی دیکھتے چلیے کہ میر امن کے علاوہ دوسرے مصنفین / مترجمین اسلوب کے بارے میں کیا کیا بیانات دیتے ہیں۔

بہادر علی حسینی نے "اخلاق ہندی" میں لکھا تھا کہ گل کرسٹ کے فرمانے سے اس نے "مفرح القلوب" کا ترجمہ "سلیس رواجی ریختہ میں کیا جسے خاص وعام بولتے ہیں۔"[۵۱] حیدر بخش حیدری "توتا کہانی" میں لکھتا ہے کہ اس نے "طوطی نامہ" کا ترجمہ زبان ہندی میں موافق محاورہ اردوئے معلّی کے نثر میں عبارت سلیس وخوب والفاظ رنگین ومرغوب سے ترجمہ کیا اور نام اس کا "توتا کہانی" رکھا۔[۵۲]

میر بہادر علی حسینی نے "نثر بے نظیر" کے پیش لفظ میں بھی یہ تحریر کیا ہے کہ اس نے اس کہانی کو خاص وعام کی بول چال کے مطابق بر طرز سہل لکھا ہے۔ اسی طرح سے نہال چند لاہوری یہ کہتا ہے کہ اس نے گل کرسٹ کے ارشاد کے مطابق تاج الملوک اور بکاؤلی کے قصے کو فارسی سے ہندی ریختہ کے محاورے میں تالیف کیا ہے[۵۳] اور مظہر علی ولا نے یہ اعتراف کیا ہے کہ اس نے گل کرسٹ کی فرمائش سے "مادھونل اور کام کنڈلا" بہ محاورۂ زبان اردو بیان کیا ہے۔[۵۴]

مندرجہ بالا بیانات سے فورٹ ولیم کالج کے اس اسلوب کی شکل بالکل واضح ہو جاتی ہے۔ اس شکل کے مطابق عام لوگ زبان اردو کو عام ہندوستانی زندگی میں بولتے ہیں۔ یہ بول چال محاورے کے رنگ سے چمکتی ہے۔ (اس سے جو طرز تکلم نکلتا ہے، وہ یوں ہے کہ جیسے باتیں کرتے ہیں) بے تکلف، ہموار، جامع، مانوس اور سلیس و آسان اسلوب فورٹ ولیم کالج کی شناخت بن جاتا ہے اور یہ ہی وہ اسلوب ہے جو گل کرسٹ کالج میں رائج کرنے کا خواہش مند تھا۔ میر امن کی "باغ و بہار" اس اسلوب کی شاہ کار کتاب تسلیم کر لی گئی تھی اور فورٹ ولیم کالج کی نمائندہ کتاب بن گئی تھی۔ اور خود گل کرسٹ نے "باغ و بہار" کے اسلوب اور مواد کی پیش کش کو "کلاسیکی لطافت" سے تعبیر کیا تھا۔ شاید "باغ و بہار" ہی وہ کتاب تھی جو گل کرسٹ کے مثالی اسلوب کی عملی شکل میں ظاہر ہوئی تھی۔

(۲)

اردو ادب کے مورخین فورٹ ولیم کالج کے بارے میں بہت سے سوالات کرتے چلے آئے ہیں۔ مثلاً یہ کہ اردو ادب کی تاریخ میں فورٹ ولیم کالج کی کیا اہمیت ہے؟ کیا یہ کالج ہمارے ادب کے تدریجی ارتقا کی ایک کڑی ہے؟ یا پھر ہماری ادبی روایت کے تسلسل پہ حادثاتی طور پر نمودار ہونے والا ایک جزیرہ ہے؟ اور کیا اس کالج کی اسلوبیاتی روایت کے اثرات اردو نثر پر مرتب ہو سکے تھے یا نہیں؟ اس قسم کے اور بھی بے شمار سوال ہیں جو کالج کے بارے میں گزشتہ دو صدیوں سے مسلسل کیے جاتے رہے ہیں۔ ان سب سوالوں کے جواب میں ہم صرف اس

حقیقت کے اظہار پر اکتفا کرتے ہیں کہ فورٹ ولیم کالج کے روپ میں ہماری ادبی تاریخ کی روایت موجود ہے۔
فورٹ ولیم کالج میں نثر کا تجربہ ہوائی نہیں تھا اور نہ ہی یہ روایت کے پچھلے دور سے یک سر کٹا ہوا تھا۔ نثر کے اسلوب کا نیا تجربہ جو فورٹ ولیم کالج کی شناخت بن گیا تھا، ۱۸۰۰ء کے آس پاس کی ادبی فضا، اسلوب، بول چال کے معیار اور ان تبدیلیوں کا مظہر ہے جو تھکی ماندہ اردو نثر ایک نئی زندگی کے لیے شروع کرنے والی تھی۔ اس دور میں اگرچہ مرصع و مسجع نثر کا اسلوب قبولِ عام کا درجہ رکھتا تھا اور تہذیبی سطح پر بھی اس اسلوب کو معیار کا درجہ حاصل تھا، مگر اس عہد میں سلیس اسلوب کی ایک دوسری شکل بھی زیرِ سطح پیدا ہو رہی تھی اور یہ زیرِ سطح شکل آہستہ آہستہ اپنا وجود بنانے میں مصروف تھی۔ فورٹ ولیم کالج کے اسلوب کے اس منظر میں اس سادہ و سلیس نثر کے خاموش کردار کا جائزہ لینے کی بھی ضرورت ہے تاکہ اس نثر کے پس منظر میں فورٹ ولیم کالج سے بننے والی روایت کا تعین کیا جا سکے۔
فورٹ ولیم کالج کی شکل میں انیسویں صدی کے آغاز میں اردو نثر کے ان تمام امکانات کو محفوظ کر دیا گیا ہے جو ادبی منظر کے عقب میں موجود تھے اور صرف دریافت ہونے والے تھے۔
''مہر افروز و دلبر''، ''عجائب القصص'' اور ''نو آئین ہندی'' یعنی ''قصہ یوسف ملک و گیتی افروز'' ایسی کتابیں ہیں جو بالترتیب ۱۷۵۲ء (لگ بھگ)[۵۵] ۹۱-۱۷۹۰ء اور ۹۵-۱۷۹۴ء میں تصنیف ہو چکی تھیں۔ آخری دو کتابیں اٹھارھویں صدی کی آخری دہائی میں لکھی گئی تھیں۔ ان کتابوں کا صاف، سلیس اور ہموار اسلوب اس بات کی شہادت دیتا ہے کہ فورٹ ولیم کالج کے قریبی عہد میں وہ نثر اپنی شکل بنا چکی تھی جس کے لیے شعبۂ ہندوستانی کا پروفیسر گل کرسٹ بے حد متجسس تھا۔
شاہ عالم ثانی کی تصنیف ''عجائب القصص'' کو دیکھنے کے بعد انیسویں صدی کا نامور مورخ مولوی ذکاءاللہ یہ کہنے پر مجبور ہو گیا تھا کہ اس کتاب کی زبان فصاحت و سلاست میں میر امن کے قصہ ''چار درویش'' سے کم نہیں۔[۵۶] اس میں کوئی شک نہیں کہ ''باغ و بہار'' اپنے دور میں معیار اور اعتبار کا درجہ حاصل کر گئی تھی۔ ذکاءاللہ نے اسی معیار پر ''عجائب القصص'' کو تولنے کے بعد اپنی رائے دی تھی۔
گل کرسٹ نے ۱۸۰۱ء میں جس اسلوب کی بنیاد رکھی تھی۔ شاہ عالم ثانی نے اس سے دس برس پیشتر اسی قسم کے اسلوب کو بنیاد قرار دے کر ''عجائب القصص'' تصنیف کی تھی۔ آج اس داستان کے بیان کو پڑھ کر حیرت ہوتی ہے کہ فورٹ ولیم کالج سے قبل ہی وہ نئی اردو نثر کا تجربہ کر چکا تھا۔ شاہ عالم ثانی نے ''عجائب القصص'' میں اپنے نثری منصوبے کا ذکر کرتے ہوئے یہ لکھا تھا کہ اس قصے میں کوئی لفظ غیر مانوس اور خلاف روزمرہ محاورہ نہ ہوگا۔ عام فہم اور خاص پسند ہوگا۔[۵۷] لسانی موانست، سلاست اور پُر معنی اسلوب کے اسی تصور کے ساتھ فورٹ ولیم کالج میں ایک نئے نثری تجربے کا آغاز کیا گیا تھا۔
آیئے ہم ''عجائب القصص'' کے اسلوب کا ایک نمونہ دیکھتے ہیں:
''دوسرے دن علی الصباح بادشاہ زادہ اور اختر سعید و آسمان پری پوشاک نفیس مع زیور، جواہر پہن کر علیحدہ علیحدہ تخت پر، گھوڑوں پر سوار ہو کر عازم شاہ پری کے قصر کے

ہوئے۔ شاہ پری واسطے استقبال آسمان پری کے اور بادشاہ زادے کے کئی سو پری زاد ہمراہ لے
کر رستے میں آکر کھڑی ہوئی کہ یک مرتبہ سواری شجاع الشمس کی اور آسمان پری کی دور سے
نظر آئی۔ دیکھتے ہی خوش ہو کر آگے بڑھی اور ہمراہ اپنے لا داخل قصر کے ہوئی اور ایک شہ
نشین عالی شان میں لے جا کر بادشاہ زادے کو اور آسمان پری کو اور اختر سعید کو، وہ جو مسندیں
زرباف بیش قیمت بچھی تھیں، بٹھایا۔ بعد اس کے ارباب نشاط کو بلوا کر حکم رقص کا فرمایا۔ ہر
ایک اربابِ نشاط نے گھنگھرو پاؤں میں باندھ کر، طنبورہ، بین و بربط، سارنگی، دائرہ، دف، ڈھم
ڈھمی ہاتھوں میں لے کر ناچنا اور گانا شروع کیا۔ صدا ان کے گانے کی جو پری زاد، دیوزاد و
فرشتہ، وحش و طیور جو سنتے تھے، حیرت سے وجد میں آکر نقش دیوار ہوتے تھے۔ غرض کہ ایسا
سماں راگ ورنگ سے اور انہوں کے ناچنے سے ہوا کہ در و دیوار وجد میں آئے۔"[۵۸]

شاہ عالم ثانی فورٹ ولیم کالج سے پہلے نثر میں داستان گوئی کا وہ اسلوب دریافت کر چکا تھا جہاں ہیئت، معنی اور مفہوم کی ایک جان دار اکائی جنم لیتی ہے۔ جہاں بڑے بڑے بھاری لفظ لڑھکائے نہیں جاتے بلکہ وہ دوسرے لفظوں سے مل کر ایک صاف ستھری تمثال یا خیال کی صورت بناتے ہیں۔ صاحب اسلوب یہ بات بہ خوبی طور پر جانتا ہے کہ وہ کیا کہنا چاہتا ہے اور اسے کس طرح سے دوسرے تک پہنچایا جا سکتا ہے۔ اس اسلوب کی بڑی خوبی یہ ہے کہ اس میں شاعری اور نثر کو ایک دوسرے میں خلط ملط کر کے ایک بری مثال بنانے سے گریز کیا گیا ہے۔ شاہ عالم ایک ماہر داستان کی طرح یہ جانتا ہے کہ وہ داستان کہہ رہا ہے۔ داستان سننے کی چیز ہے' اسے کوئی سن رہا ہے۔ پھر وہ سننے والے کے چہرے کے تاثرات پڑھتا ہے۔ چہرے پر کوئی لہر دوڑی ہے یا نہیں؟ سننے والے کی آنکھ میں کوئی تجسس پیدا ہو سکا ہے یا نہیں؟ شاہ عالم کے اسلوب کی کامیابی ان ہی سوالوں میں تھی۔ اس نے داستان کے قصہ پن کو دلچسپ رکھنے کے ساتھ ساتھ اسلوب کے معنوی پہلوؤں پر بھی محنت کی ہے۔ اسلوب کا یہ ہی وہ پہلو ہے جسے شاہ عالم نے "قابل فہم" کہا تھا۔

شاہ عالم ثانی نے ۹۱-۱۷۹۰ء میں "عجائب القصص" کی صورت میں اسلوب کا جو تجربہ کیا تھا' وہ لال قلعہ کی چار دیواری یا صرف گرد و نواح تک ہی محدود نہ تھا۔ اس قسم کے اسلوب کا تجربہ شمالی ہند کے ادبی منظر نامہ میں ظاہر ہونے لگا تھا۔ مہر چند کھتری لاہوری کی "نو آئین ہندی" یا "قصہ یوسف ملک و گیتی افروز" اس اسلوب کو مزید آگے بڑھاتا ہے۔ اس میں سادگی' سلاست' لسانی موانست اور تہذیبی تجربے کی سطح مزید بلند ہوتی ہے۔ ہم یہاں "قصہ یوسف ملک و گیتی افروز" سے ایک اقتباس اس اسلوب کی وضاحت کے لیے پیش کرتے ہیں:

"القصہ کوس چار ایک پر ایک باغ ملا۔ سو نازنین ہاتھی پر سے اتر کے باغ کے اندر کو
متوجہ ہوئی۔ اور میرا ہاتھ پکڑ کر گھڑی دو ایک تک سیر کرتی رہی۔ باغ کے محل میں سنگ مرمر
کا ایک ہشت پہلو بنگلا تھا۔ اس میں فرش مخمل بچھوا کے دستر خوان بچھانے کا حکم دیا۔ سو
خدمت گاروں نے دستر خوان بچھا کے کھانا حاضر کیا۔ ساعت ایک کے بعد نازنین چمن کی

سیر سے فراغت کر کے بنگلے کی طرف متوجہ ہوئی اور میرے تئیں ساتھ بیٹھا کے حاضری کھائی۔ جب حاضری سے فراغت کر چکے دستر خوان اٹھا لے گئے۔ پھر میں راہ کی ماندگی سے اسی جگہ لیٹ رہا، سو آنکھیں جھپک گئیں۔ جاگا تو دل میں شبہ ہوا کہ غسل کی احتیاج ہے۔ اس باغ میں پانی سے بھرا ہوا ایک پکا حوض تھا۔ میں نے وہاں جا کے وہ کاغذ کا تختہ کہ پیر بزرگوار نے دیا تھا۔ بازو سے کھول کے حوض کے کنارے پر رکھ دیا، اور چاہا کہ نہانے کے واسطے حوض میں دھنسوں۔ دیو کہ میرے مارنے کی فکر میں تھے۔ انہوں نے فرصت پا کے وہ کاغذ کا تختہ اٹھا لیا اور خوب طرح جکڑ کے میری مشکیں باندھیں اور لشکر کو برباد کیا۔ ان میں سے جس کی حیات باقی تھی سو بھاگ کے بچ گئے اور چاہا کہ اس نازنین کو بھی خراب کریں سو ایک دیو کو اس کا حسن و جمال دیکھ کے رحم آیا۔ اس نے کہا۔ "اے یارو! ایسی نازنین کو ضایع کرنا خوب نہیں۔ اس کے تئیں اپنا ساقی کیا چاہیے۔"[۵۹]

ڈاکٹر جمیل جالبی اس قصے کے اسلوب کے بارے میں لکھتے ہیں:

"نو آئین ہندی کی نثر ہر قسم کے تکلف سے پاک اور روزمرہ کی بول چال کے مطابق ہے۔ اس نثر میں جملے کی ساخت بدل گئی ہے اور اسی کے ساتھ لہجہ بھی بدل گیا ہے۔ استعارے غائب ہو گئے ہیں۔ تشبیہات کا استعمال بھی بہت کم ہے۔ فارسی تراکیب بھی بہت کم ہیں، لیکن فارسی و عربی کے وہ الفاظ استعمال میں آئے ہیں جو عام زبان کا حصہ تھے۔"[۶۰]

اس قصے کی نثر کی خوبیوں کے بارے میں ڈاکٹر گیان چند یہ رائے رکھتے ہیں:

"اجتہاد و اولیت کا جو سہرا باغ و بہار کے سر باندھا جاتا ہے۔ وہ دراصل مہر چند کھتری کی داستان "نو آئین ہندی عرف قصہ ملک محمد و گیتی افروز" کا حق ہے۔"[۶۱]

اٹھارھویں صدی کی آخری دہائی میں "عجائب القصص" اور "قصہ ملک محمد و گیتی افروز" جیسی اہم کتابوں کا وجود اس بات کا ثبوت ہے کہ فورٹ ولیم کالج کی نثر سے پہلے سادہ، سلیس اور قابلِ فہم اسلوب کی نثر شمالی ہند کے ادبی تجربہ کا حصہ بن چکی تھی۔ ان داستانوں کی نثر تخلیقی تجربہ کی سطح کو چھو رہی تھی۔ مگر اس نثر کا ایک مسئلہ تو یہ ہے کہ اس کے نمونے محدود تعداد میں مل سکے ہیں اور دوسرا یہ کہ یہ کتابیں طویل ادوار تک تاریخ کے اندھیروں میں ان مہربان ہاتھوں کی منتظر رہی ہیں جو زمانوں کی گرد جھاڑ کر ان کو نئی زندگی دوبارہ عطا کریں۔

اٹھارھویں صدی کے اختتامی منظر میں ان نمونوں کی موجودگی فورٹ ولیم کالج کے پس منظر میں اپنا کردار ادا کرتی ہے۔ ان حقائق کی موجودگی میں یہ کہنا اب مشکل نہیں ہے کہ فورٹ ولیم کالج کی نثر اور اسلوب اردو ادب کے تدریجی ارتقا کی روایت کا ایک حصہ ہے۔

فورٹ ولیم کالج کی نثری خدمات کے ساتھ کچھ ایسے مفروضات اور تصورات بھی وابستہ ہیں جو کالج کی تاریخی حیثیت کا تعین کرنے میں معاون ثابت ہوتے ہیں۔ ان تصورات میں سے ایک عام تصور یہ ہے کہ نثر کی ڈھیر

ساری کتابوں کی تالیف، ترجمے یا تصنیف کے بعد بھی ہندوستان میں مدت دراز تک اردو نثر فورٹ ولیم کالج کی نثر کے ساتھ روایت کا سلسلہ نہ جوڑ سکی۔ یا یہ کہ فورٹ ولیم کالج کی اردو نثر اجنبی حکم رانوں کی طرح تادیر ہندوستانی روایت کے لیے اجنبی ہی رہی۔ اس نثر کے ساتھ اس دور کے ادیبوں کا براہ راست رشتہ قائم نہ ہو سکا۔ اسی لیے فورٹ ولیم کالج کو "اردو نثر کا جزیرہ" کہا جا سکتا ہے۔ اسی طرح سے یہ خیال کلکتہ کے غیر ملکی حکم رانوں کی منصوبہ بندی کے تحت پیدا ہونے والی اردو نثر اپنے عہد سے مربوط نہ ہو سکی۔ کالج سے باہر کی اردو نثر، اسلوب کی ان تبدیلیوں کا اظہار کرنے سے قاصر رہی کہ جو تبدیلیاں فورٹ ولیم کالج کے حدود کے اندر ہو رہی تھیں، چناں چہ مسئلہ یہ بنا کہ کالج سے باہر کی دنیا میں تبدیلی کا عمل کیوں شروع نہ ہو سکا؟

اس مسئلہ کا ایک رخ تو یہ ہے کہ کسی بھی معاشرے میں ادبی تجربے کی دو سطحیں بالعموم دیکھی جا سکتی ہیں۔ پہلی سطح پر تجربہ انفرادی سطح سے متعلق ہوتا ہے، یہ تجربہ فرد کی منفرد سوچ کا نتیجہ سمجھا جا سکتا ہے جس میں اس کی ذات زیادہ سے زیادہ تعلق رکھتی ہے۔ دوسری سطح پر تجربہ کی اجتماعی سطح ملتی ہے جہاں کوئی تجربہ فرد سے پھیلتا ہوا کسی عہد کا مشترکہ تجربہ بن جاتا ہے۔ جہاں مشترکہ تخلیقی اظہار ملتا ہے۔ اب دیکھیے کہ فورٹ ولیم کالج کی نثر کا تجربہ انفرادی نہیں ہے کیوں کہ اس میں اس دور کے ادیبوں کی اپنی ذاتی تخلیقی سعی شامل نہیں ہے۔ فورٹ ولیم کالج میں تجربہ کی ایک تیسری سطح قائم ہوتی ہے اور یہ سطح تجربہ کی منصوبہ بندی سے متعلق ہے۔ کالج کے مخصوص تدریسی ماحول کے ایک خاص دور میں ایک خاص قسم کی نثر کا تجربہ کیا گیا جس کا ہدایت نامہ گل کرسٹ کا مرتب کردہ تھا۔ کالج کے اندر کی دنیا میں یہ تجربہ کام یابی سے کیا گیا۔ کالج سے شائع ہونے والی کتابیں کالج کے اندر ہی رہیں۔ ان گراں قیمت کتابوں کی خرید ہندوستانی معاشرے کی قوت سے بہت بلند تھی اور پھر کتب فروشی کے جدید نظام کی عدم موجودگی میں ان کتب کی اشاعت اور پھیلاؤ کا سلسلہ بھی محدود رہا۔ ان ہی وجوہات کی بنا پر کالج سے باہر کی اردو نثر مدت تک کالج کے تجربات سے مناسب طور پر آشنا نہ ہو سکی چوں کہ فورٹ ولیم کالج کے اسلوب کا تجربہ اجتماعی تجربہ کا حصہ نہ بن سکا۔ اس لیے اردو نثر اپنے مخصوص اسالیب کے ساتھ رواں دواں رہی۔ کالج کے تجربہ میں شریک ہونے کے لیے ابھی معاشرتی عمل میں تبدیلیوں کے مراحل طے ہونے باقی تھے اور معاشرے کے اندر ایسی ضروریات کا پیدا ہونا ضروری تھا جو کالج کے نثری اسلوب کے ساتھ ہم آہنگ ہو سکیں اور ایسی صورت حال پیدا ہونے میں ابھی عرصہ درکار تھا۔

فورٹ ولیم کالج کی میراث کالج میں پیدا ہونے والا وہ صاف ستھرا، آسان، سلیس اور مانوس قسم کا اسلوب تھا جو کالج کے منشیوں کی سعی پیہم سے پیدا ہوا تھا۔ فورٹ ولیم کالج کی بدولت اردو ادب کو باغ و بہار کا زندہ اسلوب ملا جسے خود گل کرسٹ نے "کلاسیکی لطافت" کے اسلوب سے تعبیر کیا تھا۔

گل کرسٹ کی کوششوں سے اردو نثر کا جو اسلوب قائم ہوا اس سے شاعری کے مقابلہ میں نثر کے منفرد اور جداگانہ اسلوب کا تعین کیا گیا۔ فورٹ ولیم کالج کے ادیبوں نے اس خاص اسلوبیاتی فضا میں پہلی بار حد فاصل کھینچ کر نثر کے اپنے مقاصد کا اعلان کیا۔ اس نثر کی شرط ابلاغ تھا۔ فورٹ ولیم کالج نے اردو نثر سے مسجع اور مقفع قسم کے

اس اسلوب کے خاتمے کا اعلان بھی کیا جس کی مثال "نو طرز مرصع" کی نثر بن گئی تھی۔ "باغ و بہار" کے نئے اسلوب نے "نو طرز مرصع" کے مثالی اسلوب کی ہمیشہ کے لیے تنسیخ کر دی تھی۔ اردو نثر کی تاریخ میں یہ ایک انقلابی واقعہ تھا۔

"نو طرز مرصع" اور اس قسم کی دوسری کتابوں کے مصنفین / مولفین ابلاغ کو سرسری طور پر اہمیت دیتے تھے۔ ان کی تمام تر توجہ کا مرکز اسلوب کی آرائش اور نمائش تھی۔ آرائش کے اس کام میں وہ لوگ نامعلوم اوہام کے دائروں میں گم ہو جاتے تھے۔ قاری اس بوجھ تلے مسلسل دبتا چلا جاتا تھا۔ وہ لفظوں کے اس غیر تخلیقی اور بے نور آئینہ خانہ میں خود کو ایک اندھے کی طرح لڑکھڑاتا ہوا محسوس کرتا تھا۔ "نو طرز مرصع" جیسی کتابیں لفظی بے معنویت کا سفر معلوم ہوتی ہیں۔ اٹھارھویں صدی کے آس پاس اردو نثر' اس لفظی بے معنویت کے سفر سے تھک ہار جاتی ہے۔ فورٹ ولیم کالج سے اردو نثر بے معنویت سے معنویت کی طرف مجموعی طور پر اپنا سفر شروع کرتی ہے۔ کالج کا مقصد و منشا خواہ کچھ بھی کیوں نہ ہو' فورٹ ولیم کالج سے معنویت کا یہ خاموش سفر شروع ضرور ہو جاتا ہے۔

فورٹ ولیم کالج نے ہمارے ادب کے اس کلاسیکی مفروضے کی مکمل طور پر عملی شکل میں تردید کی کہ بول چال کی نثر کتابی نثر بننے کا حق نہیں رکھتی۔ اس مفروضے کی تنسیخ کے ساتھ ہی اردو نثر کے اسالیب کے لیے وسیع امکانات کی دنیا روشن ہو گئی اور نثر میں نئے تجربات کے لیے زمین ہموار ہو گئی۔ اس سلسلہ میں داستانی ادب کے بہت سے ترجموں نے مستقبل کے لیے داستانی اسلوب کا دروازہ وا کر دیا۔ آنے والے داستان نگاروں کے سامنے باغ و بہار' آرائش محفل اور توتا کہانی کا اسلوب اور ان کی داخلی فضا ایک نمونہ کی حیثیت اختیار کر گئی تھی۔

فورٹ ولیم کالج کی میراث میں ترجموں کی ایک بڑی تعداد بھی شامل ہے۔ اردو ادب کی تاریخ میں یہ پہلا موقع تھا کہ ترجمے کا کام باقاعدہ طور پر شروع ہوا اور بقول پروفیسر وقار عظیم:

> "اردو میں پہلی مرتبہ ایک وسیع پیمانے پر ایک منظم اور باضابطہ انداز میں تصنیف و تالیف کے مقابلہ میں ترجمے کی اہمیت واضح ہوئی اور ترجموں کی ان منظم مساعی نے اردو نثر میں ترجمے کی ایک ایسی روایت کا آغاز کیا' جس سے آگے آنے والوں نے اپنی شمعیں روشن کیں۔ اردو نثر کی تاریخ میں دوسری زبانوں سے ترجمہ کرنے کی جتنی تحریکیں انیسویں اور بیسویں صدی میں شروع کی گئیں ان سب کی زندگی میں فورٹ ولیم کالج کی اس روایت کی دھڑکن سنائی دیتی ہے۔"

یہ فورٹ ولیم کالج ہی کی نثر تھی جس نے تخلیقی یا غیر تخلیقی سطح پر اسلوب کے بنیادی سانچے فراہم کیے تھے۔ اگرچہ کالج میں بنیادی کام ترجمہ کا ہوا تھا مگر مترجمین نے اس کام کو نثر کے تخلیقی مقام کا درجہ عطا کرنے کی سعی کی تھی۔ اس کے بعد اسلوبِ نثر میں فورٹ ولیم کالج ہی کی نمونہ سازی کے مطابق مستقبل کے نثری اسلوب استوار ہوتے ہیں۔ دلی کالج (۱۸۲۶ء) کے نثری اسالیب کا ابتدائیہ فورٹ ولیم کالج ہی میں تشکیل دیا گیا تھا۔

حوالے

۱- Alfred Lyall, The Rise and Expansion of the British Dominion (Delhi, Oriental Books, 1973) p.136

۲- Philip Lawson, The East India Company (London: Longman, 1994) p.106

۳- Lyall, The British Dominion, p.204

۴- Mukherjee, S.N, Sir William Jones: A Study in the Eighteenth Century British attitudes to India, (London: cambridge University press, 1968) p.79

۵- Ibid

۶- Das, Sisar Kumar, Sahibs and Munshis: An Account of the College at Fort William (Delhi: Orion, 1978) 2

۷- Ibid.

۸- کلب علی خان فائق، مرتب؛ آرائش محفل مقدمہ عابد علی عابد:(لاہور: مجلس ترقی ادب، ۱۹۶۴ء)

۹- Mukherjee, William Jones, دیکھیے

۱۰- ڈاکٹر نجم الاسلام، "فورٹ ولیم کالج"، مطالعات (حیدر آباد: ادارۂ اردو، ۱۹۹۰ء) ۶۵ ولزلی نے فورٹ ولیم کالج کے اغراض و مقاصد پر ایک طویل مضمون نوٹ کی صورت میں کمپنی کے ڈائریکٹرز کے لیے لکھا تھا۔ یہ نوٹ کم یاب ہے اس کے ترجمہ کے لیے دیکھیے مطالعات۔

۱۱- نجم الاسلام، مطالعات، ۶۸-۶۷

۱۲- نجم الاسلام، ۷۲-۷۱

۱۳- G.A.S.Ranking, "History of the College of Fort William" Bengal Past and present, Vol, VII. January-June 1911, P-5

۱۴- "The College of Fort William", Ranking, p.12

۱۵- Ranking, p.24

۱۶- Das, Sahibs and Munshis, p.25

۱۷- Ranking, p.23

۱۸- Ranking, p.23

۱۹- Ranking, p.22

۲۰- Ranking

۲۱- Das, Sahibs and Munshi, p.103

۲۲- محمد عتیق صدیقی، گل کرسٹ اور اس کا عہد (دلی: انجمن ترقی اردو، ۱۹۷۹ء) ۳۸

۲۳- M. Atique Siddiqi, Origins of Modern Hindustani Literature, (Aligarh: Naya Kitab Ghar, 1963) p.45.

۲۴- صدیقی، گل کرسٹ اور اس کا عہد، ۴۶، ۴۵

۲۵- Siddiqi, Gilchrist, p.27

۲۶- صدیقی، گل کرسٹ، ۸۵

۲۷- Ranking, Fort William, Bangal Past and Present. Vol.xxi (July-Dec,1920) p.160

۲۸- Ranking, p.161

۲۹- Sahibs and Munshis, p.17

۳۰- صدیقی، گل کرسٹ، ۱۲۸

۳۱- مذکورہ حوالہ ۱۳۲

۳۲- Siddiqui, Modern Hindustani Literature, pp.106-108

۳۳- صدیقی، گل کرسٹ، ۱۴۵

۳۴- مذکورہ حوالہ ۱۴۵

۳۵- مذکورہ حوالہ ۱۴۶

۳۶- مذکورہ حوالہ ۱۵۴

۳۷- صدیقی، گل کرسٹ اور اس کا عہد، ۳۵

۳۸- صدیقی، گل کرسٹ، ۱۶۴

۳۹- صدیقی، گل کرسٹ، ۱۶۴

۴۰- مذکورہ حوالہ ۱۶۵

۴۱- مذکورہ حوالہ ۱۶۵

۴۲- Sadiq- Ur- Rahman Kidwai, Gilchrist and the Language of Hindoostan (Delhi: Rachna Pra-Kashan, 1972) p.31

۴۳- Ibid.

۴۴- Kidwai, 31

۴۵- صدیقی، گل کرسٹ، ۱۶۸

۴۶- مذکورہ حوالہ،

۴۷- رشید حسن خاں، مرتب: باغ و بہار (لاہور: نقوش، ۱۹۹۲ء) ۷۰۵

۴۸- مہر چند لاہوری، نو آئین ہندی سید سلیمان حسین، مرتب: (لکھنو: اتر پردیش اکادمی، ۱۹۸۸ء) ۵۳

۴۹- مقدمات باغ و بہار، ۶

۵۰- رشید حسن خاں، باغ و بہار، ۶-۵

۵۱- بہادر علی حسینی، اخلاق ہندی، ڈاکٹر وحید قریشی، مرتب: (لاہور: مجلس ترقی ادب، ۱۹۶۳ء)

۵۲- حیدر بخش حیدری، توتا کہانی ڈاکٹر وحید قریشی، اسماعیل پانی پتی، مرتبین: (لاہور: مجلس ترقی ادب، ۱۹۶۳ء)

۵۳- نہال چند لاہوری، مذہب عشق خلیل الرحمن داؤدی، مرتب: (لاہور مجلس ترقی ادب، ۱۹۶۱ء) ۶

۵۴- مظہر علی خاں ولا، مادھونل کام کنڈلا ڈاکٹر عبادت بریلوی، مرتب: (کراچی: اردو دنیا ۱۹۶۵ء) ۲۰-۱۱۹

۵۵- ڈاکٹر پرکاش مونس، اردو ادب پر ہندی ادب کا اثر (الہ آباد: پرکاش مونس ۱۹۷۸ء) ۳۳۳

۵۶- مولوی ذکاء اللہ 'تاریخ ہندوستان (لاہور: سنگِ میل پبلی کیشنز، ۱۹۹۹ء) ۹:۳۱۲

۵۷- شاہ عالم ثانی، عجائب القصص راحت افزا بخاری، مرتب: (لاہور: مجلس ترقی ادب، ۱۹۶۵ء)

۵۸- عجائب القصص، ۴۳۴

۵۹- نو آئین ہندی، ۱۶۰

۶۰- ڈاکٹر جمیل جالبی، تاریخ ادب اردو (لاہور: مجلس ترقی ادب، ۱۹۹۴ء) جلد دوم، ۱۱۱۰

۶۱- ڈاکٹر گیان چند، اردو کی نثری داستانیں (لکھنو: اتر پردیش اردو اکادمی، ۱۹۸۷ء) ۲۰۸

۶۲- عبداللہ یوسف علی، انگریزی عہد میں ہندوستان کے تمدن کی تاریخ (کراچی: کریم سنز، ۱۹۸۷ء)

۶۳- پروفیسر وقار عظیم، فورٹ ولیم کالج، تحریک اور تاریخ، ڈاکٹر معین الرحمن، مرتب: (لاہور: یونیورسل بکس، ۱۹۸۶ء) ۵۸-۱۵۷

دلی کالج

جدید سائنسی شعور اور ترجمہ کا اہم مرکز

اٹھارھویں صدی کے ربع آخر میں بنگال کے اندر مستشرقین کی سرگرمیوں کا مقصد ہندوستان کی تہذیب، فلسفہ و فکر اور زبانوں کے علم کا حصول تھا۔ ہیسٹنگز (Hastings) نے اپنے دور حکومت (۱۷۸۵ء-۱۷۷۲ء) میں علوم شرقیہ کی خصوصاً حوصلہ افزائی کی تھی۔ بنگال کے مستشرقین کو اس کی سرپرستی عملی طور پر حاصل تھی۔ برطانوی نو آبادیات کے اس ابتدائی دور میں ہندوستان پر حکومت کرنے کے لیے ہیسٹنگز نے اپنی ذاتی حکمتِ عملی وضع کر رکھی تھی۔ اگرچہ وہ توسیع پسندی کے تمام عزائم رکھتا تھا اور کمپنی کی حکومت کو مضبوط بنانا چاہتا تھا مگر وہ برطانوی قوانین اور طریق کو یہاں رائج کرنا نہ چاہتا تھا۔ دراصل وہ ہندوستانی طریق کے اداروں اور برطانوی راج کے درمیان مفاہمت کا خواہش مند تھا جس کا مطلب یہ تھا کہ وہ ہندوستانی رسوم و آداب، ادبیات اور ہندوستانیوں کے قوانین جاننے کے لیے مزید جستجو کی جائے۔[1] یہ جستجو مختلف زمانوں میں مختلف نوعیت کی معنویت کے ساتھ جاری رہی۔ ولزلی (Wellesley) کے زمانے (۱۸۰۵-۱۷۹۸ء) میں یہ معنویت ایک نئی شکل اختیار کر لیتی ہے یعنی اب اس زمانہ میں اس مقصد کے لیے جستجو کی جانے لگی کہ حاکموں کے اندر محکوموں کو سمجھنے کی بہتر صلاحیتیں پیدا کی جائیں۔[2] چناں چہ فورٹ ولیم کالج اسی منصوبہ بندی کا نتیجہ تھا جہاں حاکم مقامی زبانوں اور ادبیات کے ذریعے محکوموں کے رسوم، آداب، تہذیب اور دیگر عناصر کو سمجھنے کی سعی کر رہے تھے۔ فورٹ ولیم کالج میں صرف حکام ہی کی تعلیم و تربیت کا بندوبست کیا گیا تھا اور یہ سب کے سب برطانوی افسر تھے۔ ۱۸۰۳ء میں دلی اور آگرہ پر قبضہ کرنے کے بعد ایسٹ انڈیا کمپنی شمالی ہندوستان کے مرکز پر قابض ہو گئی تھی۔ آنے والے برسوں میں اس کے مقبوضات میں مزید اضافہ ہوتا رہا۔ ان وسیع مقبوضات پر حکومت کرنے کے لیے برطانوی حکم رانوں کو ایک نئی انتظامی ضرورت کا احساس پیدا ہوا۔ اب وہ وقت آ گیا تھا جب برطانوی حکام کی معاونت کے واسطے ماتحت عملے کی ضرورت شدت سے محسوس کی جا رہی تھی۔ چناں چہ اس مقصد کے حصول کے لیے ۱۸۲۵ء میں دلی شہر کے اندر ایک ایسا کالج قائم کیا گیا جو اس قسم کی ضروریات کو پورا کرنے کی اہلیت رکھتا تھا۔ یہ دلی کالج تھا۔

دلی کالج کے بارے میں اس قسم کی آرا سے اتفاق کرنا مشکل ہے کہ دلی کالج صرف ہندوستانیوں کی فلاح و

بہبود کے لیے قائم کیا گیا تھا۔ ایسٹ انڈیا کمپنی کی کاروباری ذہنیت اور نو آبادیاتی کردار کو سامنے رکھا جائے تو معلوم ہوگا کہ ایسٹ انڈیا کمپنی کی تاریخ میں ایسا کبھی بھی ممکن نہ ہو سکا کہ اس نے محض ہندوستان کے مفاد میں کوئی تدبیر کی ہو۔ ہندوستان کو جب بھی کوئی فائدہ حاصل ہوا تو وہ براہ راست نہیں بلکہ بالواسطہ طور پر ہوا۔ جیسے ہندوستان میں ریلوے کا نظام پھیلانے میں کمپنی کے تجارتی اور فوجی مقاصد کار فرما تھے مگر اس نظام سے ہندوستان کو بالواسطہ طور پر فائدہ پہنچا۔ ہندوستان کے دور دراز کے شہروں اور دیہاتوں کے مابین صدیوں کی تنہائی اور دوری ختم ہو گئی۔ ریلوے کے نظام نے ان کو سماجی، سیاسی اور اقتصادی سطح پر مربوط کر دیا۔ اسی طرح سے دلی کالج کا قیام ہندوستان میں برطانوی سرکار کے واسطے ماتحت عملہ پیدا کرنے کے لیے عمل میں آیا تھا مگر بالواسطہ طور پر اس کالج میں سائنسی علوم کی تدریس سے محدود سطح تک ایک سائنسی ثقافت کو فروغ حاصل ہوا اور طلبہ کی ایک ایسی روشن خیال جماعت پیدا ہوئی جس نے ادب، تعلیم اور انتظامیہ میں اہم کردار ادا کیا۔

دلی کالج "جنرل کمیٹی آف پبلک انسٹرکشن" کی دلی شاخ کے سیکرٹری جوزف ہنری ٹیلر (Joseph Henry Tailor) کی ان سفارشات اور رپورٹ پر قائم کیا گیا تھا جو جنوری۔ ۱۸۲۴ء میں حکومت کے سامنے پیش کی گئی تھیں۔ اس رپورٹ میں مشرقی علوم کی خستہ حالی کو زیر بحث لایا گیا تھا اور یہ تجویز پیش کی گئی تھی کہ ان علوم کی حیاتِ نو کے لیے دلی میں ایک کالج کی بنیاد رکھی جائے۔ چناں چہ ۱۸۲۵ء میں دلی کالج قائم ہوا۔ انگریزی تعلیم کا شعبہ ۱۸۲۸ء میں دلی کے ریذیڈنٹ چارلس مٹکاف (Charles Metcafe) کی سفارش پر شروع کیا گیا۔

دلی کالج میں مشرقی علوم کے ساتھ ساتھ جدید سائنسی علوم کی تعلیم بھی کالج میں دی جاتی تھی اور ذریعۂ تعلیم اردو زبان تھی۔ یہ طریقۂ تعلیم اس قدر کامیاب ہوا کہ آنے والے برسوں میں حکام نے متاثر ہو کر اس کی تحسین کی۔

> "ایک مدت سے دلی کالج کی ایک خصوصیت ایسی چلی آ رہی ہے جو اسے بالائی اور زیریں صوبجات کے دوسرے کالجوں سے ممتاز کرتی ہے اور وہ یہ ہے کہ وہاں دیسی زبان (اردو) کے ذریعے تعلیم دی جاتی ہے اور یہ (امتیازی خصوصیت) خاص طور پر ریاضیات کی تمام شاخوں اور کم و بیش تاریخ اور اخلاق و فلسفہ (مارل سائنس) کی تعلیم سے تعلق رکھتی ہے۔ اس طریقۂ تعلیم پر مسٹر فیلس بتروس (Felix Boutros) نے اپنے زمانہ صدارت میں استقلال کے ساتھ عمل درآمد کیا اور ان کے جانشین ڈاکٹر اشپرنگر (Sprenger) نے اسی جوش کے ساتھ اس کام کو جاری رکھا۔ یہ اب دہلی کالج کے نظامِ تعلیم کا ایک جز تسلیم کر لیا گیا ہے۔ مناسب یہ ہے کہ اسے آزادی کے ساتھ بڑھنے اور پھولنے پھلنے دیا جائے۔ چند سال بعد ہمیں اس کے نتائج کا دوسرے طریقوں کے نتائج سے مقابلہ کرنے کا موقع ملے گا۔"[۳]

دلی کالج کے زمانے میں اردو زبان میں سائنسی کتب کا وجود نہ ہونے کے برابر تھا۔ اس منصوبے کو عملی طور پر کامیاب بنانے کے لیے کالج نے "دہلی ورنیکلر ٹرانسلیشن سوسائٹی" قائم کی تھی۔ اس سوسائٹی کا مقصد تدریسی مقاصد کے لیے جدید سائنسی علوم کی کتب کے ترجمے کروانا تھا اور یہ ترجمے دلی کالج کی تدریسی ضروریات کو پورا کرتے تھے۔ اس

طریق کار سے اردو زبان میں پہلی بار باضابطہ طور پر سائنسی کتابیں شائع ہوئیں۔ مولوی عبدالحق نے ایسی کتابوں کی فہرست "مرحوم دلی کالج" میں شائع کی ہے۔[۴] "دلی ورنیکلر ٹرانسلیشن سوسائٹی" کی اہمیت اس بات سے ظاہر ہوتی ہے کہ ڈاکٹر اشپرنگر (Sprenger) اور بتروس (Boutros) جیسے فاضل مستشرقین اس سوسائٹی کے سیکرٹری رہے۔

دلی کالج اور ورنیکلر ٹرانسلیشن سوسائٹی شمالی ہند میں اردو زبان کے ترجموں کے مرکز بن گئے تھے اور یہاں سے جدید علوم کے ترجموں کی ایک تحریک سی چل پڑی تھی۔ اس مہم میں سرکار انگلشیہ کے علاوہ مقامی حضرات کی مالی معاونت بھی حاصل تھی۔ اردو زبان میں علوم کے ترجمے کی تحریک میں کالج کے پڑھے لکھے استاد پوری جدوجہد کر رہے تھے۔ ماسٹر رام چندر ان علما میں تھے جو یہ سمجھتے تھے کہ ہندوستانی طلبہ میں فروغ علم کے لیے ترجمہ کی ضرورت ہے اور وہ اردو زبان کو اس مقصد کے لیے استعمال کرنے کے حق میں تھے۔ ان کے خیال میں انگریزی اس کام کے لیے موزوں نہیں تھی:

"زبان انگریزی کے ذریعے سے اس قدر شیوع علومِ مفیدہ کا نہیں ہو سکتا ہے جس قدر کہ ضروری ہے تاکہ ہندوستان کے آدمی وہ لیاقت اور عقل حاصل کریں جو بالفعل اہلِ فرنگ کو حاصل ہے۔ اب جو امید ہے کہ ایک دن اہلِ ہند عاقل اور عالی حوصلہ مثل فرنگیوں کے ہو جائیں، اس باعث سے ہوتی ہے کہ علوم اور فنون کی کتابیں زبان اردو میں ترجمہ کی جائیں اور اس کی وساطت سے ہند کے آدمی علم حاصل کریں۔"[۵]

اردو کے متعلق رام چندر کی رائے یہ ہے:

"واضح ہو کہ زبان اردو ایسی ہے کہ بہت، بہت دور سمجھی جاتی ہے......اور ظاہر ہے کہ وہی زبان بآسانی تحصیل ہو سکتی ہے جس کے سمجھنے میں چنداں مشکل نہ ہو۔ اب اگر غور سے دیکھو تو دریافت ہوگا کہ حیدر آباد دکن سے لگا کے سرحد نیپال اور دریائے اٹک تک اور شہر صورت (کذا) سے شہر پٹنہ تک زبان اردو یعنی وہ زبان جو دہلی میں لوگ بولتے ہیں، سمجھی جاتی ہے۔ سوائے اردو کے کوئی ایسی زبان ہندوستان میں نہیں ہے جس کا اس قدر زیادتی سے رواج ہو۔ مثلاً بنگالی زبان سوائے ملک بنگالہ کے اور کہیں نہیں سمجھی جاتی۔ کشمیری زبان سوائے ضلع کشمیر کے اور کہیں نہیں سمجھی جاتی ہے...... لیکن اردو زبان بہت جائے سمجھی جاتی ہے۔ حیدر آباد اور ناگپور اور لکھنو اور پٹنہ اور لاہور اور بہاولپور میں جو مختلف اضلاع ہندوستان میں فاصلوں بعید پر واقع ہیں، زبان اردو سمجھی جاتی ہے۔ پس اگر اس زبان کی وساطت سے علوم شیوع ہوں اور رواج پاویں تو حقیقت میں خلقت ہند کو بہت فائدہ ہے۔"[۶]

دلی کالج کے طلبہ اور اساتذہ میں سائنسی شعور پیدا ہونے سے دلی کے محدود حلقہ میں ایک نئی ذہنی تبدیلی کے آثار تیزی سے نظر آنے لگے تھے۔ دلی کالج کے حلقہ اثر کے نوجوان قدیم اساطیری تصورات اور ناقابلِ یقین صداقتوں کو اول اول شک کی نظروں سے دیکھنے لگے تھے اور جوں جوں ان کے اندر منطقی اور سائنسی فکر کی صداقت

مستحکم ہوتی گئی' وہ ان قدیم صداقتوں اور ضعیف مفروضات کو باطل قرار دینے لگے تھے۔ چناں چہ دلی کالج کے حلقہ اثر میں سائنسی شعور پیدا ہونے سے پرانے توہمات اور بے بنیاد عقائد متزلزل ہونے لگے تھے۔ کالج کے باشعور طلبہ نئے سائنسی شعور کے حوالے سے اشیا اور تصورات کی حقیقت کو سمجھنے کی کوششوں میں مصروف ہو گئے تھے۔ شمالی ہند میں اس قسم کا شعور انیسویں صدی میں پہلی بار پیدا ہوا تھا۔ مثلاً "چھلاوا" ہندوستان کے پرانے توہمات کا ایک نمونہ تھا جس کی عجیب توہماتی تعبیر کی جاتی تھی مگر کالج کے تعلیم یافتہ ایک استاد نے اس کی سائنسی حقیقت بیان کر کے صدیوں پرانے تصور کو باطل ثابت کر دیا:

> "در حقیقت اس کی یہ اصل ہے کہ گاؤں اور جھیلوں اور دلدل دار زمینوں میں سے اور ایسے مکانوں میں سے جہاں پانی بند ہوتا ہے اور پتے درختوں کے سڑتے ہیں' ایک قسم کی ہوا جس کو "گاز" کہتے ہیں' نکلتی ہے اور یہ گاز جس وقت اس ہوائے خالص سے جس کو ہم متنفس کرتے ہیں' ملتی ہے تو وہ مثل شعلے کے روشن ہو جاتی ہے اور ہوا کے ساتھ یہ شعلہ تھوڑی دور تک چلتا ہے۔ اس قسم کے شعلے بعض اوقات قبرستان اور مرگھٹوں میں سے جہاں ہڈیاں ہوتی ہیں' نمودار ہوتے ہیں اور اس شے کو ہمارے بعض ہم وطن بھوت وغیرہ سے تعبیر کرتے ہیں......"[7]

کالج کے اس سائنسی شعور کو دیکھ کر پرسیویل سپیر (Percival spear) نے یہ کہا تھا کہ بنگال میں انگریزی کی جو ترقی ہوئی تھی' وہ ادبی تھی۔ اس کے بر خلاف دلی میں اس کی بنیادیں یکسر سائنسی تھیں۔[8]

اس میں کچھ شک نہیں کہ دلی کالج میں سائنسی سوچ رکھنے والے طلبہ پیدا ہوئے۔ دلی کالج وہ علمی مرکز تھا جہاں پر صرف مشرقی علوم یا صرف جدید سائنسی علوم نہ پڑھائے گئے بلکہ جہاں دونوں قسم کے علوم کو پڑھایا گیا۔ پرانے تہذیبی اور ادبی شعور کے ساتھ ساتھ جدید سائنسی شعور کو بھی متعارف کرایا گیا اور بقول مولوی عبدالحق:

> "یہ ہی وہ پہلی درسگاہ تھا جہاں مغرب و مشرق کا سنگم قائم ہوا۔ ایک ہی چھت کے نیچے' ایک ہی جماعت میں مشرق و مغرب کا علم و ادب ساتھ ساتھ پڑھایا جاتا تھا۔ اس ملاپ نے خیالات کے بدلنے' معلومات میں اضافہ کرنے اور ذوق کی اصلاح میں جادو کا سا کام کیا اور ایک نئی تہذیب اور نئے دور کی بنیاد رکھی اور ایک نئی جماعت ایسی پیدا کی جس میں سے ایسے پختہ' روشن خیال اور بالغ نظر انسان اور مصنف نکلے جن کا احسان ہماری زبان اور سوسائٹی پر ہمیشہ رہے گا۔"[9]

برطانوی حکومت کے خواہ کچھ بھی عزائم تھے' دلی کالج بہر حال ایک نئے سائنسی شعور کا مرکز بن گیا تھا۔ اس کالج کے در و دیوار سے ایک سائنسی ثقافت جنم لے رہی تھی۔ ہندوستان کے صدیوں پرانے ذہنوں میں پہلی بار انسان حیات کائنات اور علوم کے بارے میں نئے تصورات بن رہے تھے۔ اور صدیوں کے فرسودہ تصورات رد ہو رہے تھے۔

فورٹ ولیم کالج کی میراث لسانی اور ادبی اور ثقافتی تھی۔ ادب اور تہذیب کی بہتر تفہیم کے لیے ایک قابلِ فہم لسانی موانست کی تخلیق تھی جہاں قاری اور تحریر کے درمیان رابطہ کی سلاست پر زور دے کر فورٹ ولیم

کالج نے انفرادی حیثیت سے ہندوستان میں پہلی بار ابلاغ کی اہمیت اور قدر و قیمت کو فروغ دیا تھا۔ اس کے برعکس دلی کالج نے لسانی اور ادبی ثقافت کے مقابلہ میں سائنسی ثقافت کو فروغ دینے میں اہم کردار ادا کیا تھا۔ اس مقصد کو پورا کرنے کے واسطے دلی کالج نے علمی ادب پیدا کیا۔

خالص علمی نثر کو اسی کالج نے اول اول فروغ دیا۔ یہ وہ دور تھا جب اردو میں علمی نثر کی دنیا میں ہو کا عالم طاری تھا۔ دور دور تک کوئی ایسی آواز سنائی نہ دیتی تھی۔ خالص علمی نثر کی دنیا میں دلی کالج ہی کی دیواروں سے پہلی آوازیں بلند ہوئی تھیں اور اسی کالج کی چار دیواری سے پہلی بار علمی نثر میں جدید سائنسی علوم کی تدریس شروع ہوئی تھی۔

یہ سمجھنا درست نہ ہوگا کہ دلی کالج کا کردار ۱۸۵۷ء کے انقلاب کے بعد ختم ہو گیا۔ اگرچہ کالج کا وجود ختم ہو گیا تھا مگر کالج کی علمی میراث کا سلسلہ برقرار رہا۔ کالج کی یہ میراث کئی باتوں پر مشتمل تھی اس میں نئے سائنسی شعور کی روشنی بھی تھی اور کتابوں کی شکل میں شائع ہونے والا علمی سرمایہ بھی ـــــ اور بالخصوص کالج کے قدیم طلبہ بھی جو کالج کے خاتمہ کے بعد بھی کالج کی علمی میراث کی علامت بنے رہے اور زندگی بھر علمی کام کرتے رہے۔

شمالی ہند میں مغربی تہذیب و تمدن اور جدید علوم کی روشنی میں تعلیم پانے والے متوسط درجہ کے طبقہ کی اولیں نمود بھی اسی کالج ہی سے ہوئی تھی۔ دلی کالج کے فارغ التحصیل طلبہ ہی اس متوسط کی بنیاد بنے تھے اور یوں سماجی حیثیت سے دلی کالج کے طلبہ بر صغیر میں نئے ابھرنے والے متوسط طبقہ کا ہراول دستہ ثابت ہوئے۔ ان طلبہ میں رام چندر، مولوی ذکاءاللہ، نذیر احمد، محمد حسین آزاد، پیارے لال آشوب، موہن لعل کشمیری، پنڈت من پھول اور میر ناصر علی کے نام قابل ذکر ہیں۔

حوالے

۱- S.N. Mukerjee, Sir William Jones: A Study in the Eighteenth Century British Attitude Towards India. (Cambridge: Cambridge University Press, 1968) p.79

۲- Ibid, p.79

۳- مولوی عبد الحق، مرحوم دلی کالج (دلی: انجمن ترقی اردو، ۱۹۸۹ء) ۳۷، ناظم تعلیمات بنگال کا تعلیمی سال بابت ۱۸۶۳ء پر تبصرہ

۴- عبد الحق، دلی کالج، ۱۵۵-۱۴۹

۵- صدیق الرحمٰن قدوائی، ماسٹر رام چندر (دلی: شعبہ اردو، دلی یونیورسٹی، ۱۹۶۱ء) ۴۰

۶- قدوائی، رام چندر، ۴۰

۷- مذکورہ حوالہ، ۱۲۳

۸- دلی کالج میگزین، دلی کالج نمبر، ۱۹۵۳ء، ۴۷

۹- عبد الحق، دلی کالج، ۱۸۲

باب نمبر ۱۴

داستانی ادب کا ظہور

باغ و بہار

ہمایوں بادشاہ کے عہد سے سلطنت مغلیہ کے "خانہ زاد موروثی" اور "منصب دار قدیمی" کا اعزاز رکھنے والے دلی کے ایک خانوادے پر اس سے برا وقت آپڑا جب احمد شاہ درانی کی سپاہ نے اس کا گھربار برباد کر ڈالا اور سورج مل جاٹ نے اسے جاگیر سے محروم کر دیا۔ ان حوادث کا تعلق ۱۷۶۱ء کے واقعات سے ہے۔[1] اس دور کے آفت رسیدہ خاندان دلی کے خرابے سے نکل کر ہندوستان کے دوسرے شہروں یا ریاستوں میں جا کر قسمت آزمائی کرتے تھے۔ چنانچہ دلی کے تباہ کن سانحات سے دل برداشتہ ہو کر "خانہ زاد موروثی" کا یہ خاندان ہجرت کر گیا۔ اس خانوادے کا ایک فرد طویل مدت تک ہندوستان کے شہروں میں ٹھوکریں کھاتا ہوا اٹھارھویں صدی کی آخری دہائی میں کسی وقت آب و دانے کی تلاش میں سرگرداں بنگال کے شہر کلکتہ میں جا پہنچا اور یہ اس کی خوش قسمتی تھی کہ یہاں پر حسنِ اتفاق سے وہ ۱۸۰۱ء میں فورٹ ولیم کالج کے عملہ کا رکن بن گیا۔[2] یہ میر امنؔ تھا جو ہندوستان کے مشرق میں اپنی شناخت کے لیے نام کے ساتھ "دلی والا" لکھتا تھا اور خود کو "دلی کا روڑا" کہتا تھا۔[3] دلی کے "میلے ٹھیلے"، "عرس"، "چھڑیاں" اور "سیر تماشا" دیکھ کر اور "کوچہ گردی اس شہر کی مدت تلک" کرنے کے بعد انیسویں صدی کے آغاز میں وہ ہندوستان میں نئی تہذیب کے سیاسی مرکز کلکتہ میں مقیم ایک پرسکون اور طمانیت بخش زندگی بسر کر رہا تھا۔[4] دلی کا روڑا اپنے ساتھ کئی نسلوں کے لسانی اور تہذیبی تجربے کی میراث لے کر دلی سے رخصت ہوا تھا۔ انیسویں صدی کے تیسرے سال میں کلکتہ شہر ہی میں یہ لسانی میراث ایک لازوال ادبی نقش کی شکل میں ظہور پذیر ہوتی ہے۔ جسے ادبی تاریخ "باغ و بہار" کے نام سے یاد کرتی ہے۔

۱۸۰۰ء میں فورٹ ولیم کالج کے قیام کے بعد جب درسی مواد کے لیے نئے اسلوب کی کتابوں کا ڈول ڈالا جا رہا تھا تو پروفیسر گل کرسٹ نے اس زمانے کی معروف کتاب "نوطرزِ مرصع" کا ایک نسخہ میر امنؔ کے سپرد کیا اور یہ کہا کہ اس کتاب کو "ہندوستان کی ٹھیٹھ گفت گو" میں ترجمہ کرو۔ میر امنؔ کو "نوطرزِ مرصع" کا دم توڑتا ہوا مفرس اسلوب بھلا کہاں بھا سکتا تھا۔ وہ شخص کہ جو اپنی ذات میں ایک انجمن تھا اس کتاب کے اسلوب، منظر نامے اور ابلاغ

کی پریشان کن دقتوں سے اپنی شناخت نہ کر سکا۔ تحسین کے لڑکھڑاتے ہوئے جملے، اجاڑ متخیلہ، بے جان منظر اور اسلوب کا گرتا پڑتا آہنگ میر امن کو متاثر نہ کر سکا۔ چنانچہ اس نے مترجم کے مقام سے بلند ہو کر ایک پختہ کار ادیب کی حیثیت سے "نوطرزِ مرصع" کا سفر تخلیقی سطح پر شروع کیا اور جب وہ اس سفر کو پورا کر کے باہر نکلا تو "نوطرزِ مرصع" کی پرانی دنیا بہت پیچھے رہ گئی تھی اور میر امن اس بے جان اور اجاڑ کتاب کے کھنڈر پر "باغ و بہار" کے نام سے ایک عہد آفریں کتاب تالیف کر کے ۱۸۰۳ء میں شائع کر چکا تھا۔ دو سو برس گزرنے کے باوجود "باغ و بہار" کا قصہ پن، کردار نگاری کا جوہر اور تہذیبی مرقع نگاری آج بھی بجاطور پر سحر انگیزی کا سا اثر رکھتی ہے۔

باغ و بہار کے اسلوب سے زبان کے زمینی وجود کی خبر انیسویں صدی کے بالکل اوائل میں ملتی ہے۔ باغ و بہار کی نثر فارسی اسالیب کی غلامی سے نجات حاصل کرتی ہے۔ اسلوب کا وہ غلبہ کہ جس کے اثر سے اردو نثر ہمیشہ سے مغلوب نظر آتی تھی اب کم زور پڑنے لگتا ہے۔ اور نثر اپنے مقامی لسانی وجود کے ساتھ "باغ و بہار" کے اوراق پر ظہور پذیر ہوتی ہے۔ "باغ و بہار" اس بات کا اعلان نامہ بھی تھا کہ اردو نثر فارسی نثر کے شاعرانہ اسالیب 'تصنع' لفظی گراں باری' بے معنویت اور لفظوں کے اصراف کی روایت سے اپنا تعلق منقطع کر کے سادہ اور بامعنی اسالیب کا رستہ اختیار کر چکی ہے۔

میر امن کی "باغ و بہار" طبع زاد کتاب نہیں ہے۔ "باغ و بہار" کی بنیاد میر حسین عطا خان تحسین کی "نوطرزِ مرصع" پر رکھی گئی ہے اور "نوطرزِ مرصع" فارسی قصے "چار درویش" کا ترجمہ ہے۔

"باغ و بہار" کے اولیں ایڈیشن کے سرورق پر جو اطلاع دی گئی ہے وہ یہ ہے:

باغ و بہار

"ماخذ اس کا نوطرزِ مرصع وہ ترجمہ کیا ہوا عطا حسین خاں کا ہے فارسی قصہ چار درویش سے۔"

اس کے بعد سرورق ہی پر یہ بتایا گیا ہے:

"جان گل کرسٹ صاحب دام ثروتہٗ کی فرمائش سے تالیف کیا ہوا میر امن دلی والے کا۔"

"باغ و بہار" کے پہلے ایڈیشن کا صفحۂ آخر ہمیں یہ معلومات بہم پہنچاتا ہے:

BAGH O BUHAR

A TRANSLATION

INTO THE HINDOOSTANEE TONGUE

ENTITLED

QISSUI CHUHAR DURWESH

BY

MEER UMMAN

"باغ و بہار" کے اولیں ایڈیشن (۱۸۰۳ء) کے تعارفی نوٹ میں گل کرسٹ نے یہ لکھا تھا کہ باغ و بہار کا

موجودہ نسخہ میرامنؔ نے "نوطرزِ مرصع" کے ترجمہ سے تیار کیا ہے۔

مندرجہ بالا بیانات سے یہ بات واضح طور پر معلوم ہوتی ہے کہ میرامنؔ کی "باغ و بہار" طبع زاد کتاب نہیں ہے۔اس کتاب کا ماخذ تحسینؔ کا ترجمہ ہے۔ مگر پہلے ایڈیشن کے صفحۂ آخر میں تحسین کے ترجمہ کا ذکر نہیں کیا گیا ہے۔ یہاں "باغ و بہار" کو "قصہ چار درویش" کا ترجمہ بتایا گیا ہے۔ایک اور مقام پر میرامنؔ نے گل کرسٹ کی فرمائش کا ذکر کرتے ہوئے یہ کہا ہے کہ گل کرسٹ نے مجھے یہ کہا کہ "اس قصہ کو ٹھیٹھ ہندوستانی گفت گو میں ترجمہ کرو۔" گل کرسٹ چوں کہ یہ سمجھتا تھا کہ "نوطرزِ مرصع" پر عربی، فارسی لغت کا غلبہ ہے اس لیے اس زبان کو ٹھیٹھ اردو میں لکھنا وہ ترجمہ ہی کے مترادف سمجھتا ہوگا، بہ صورتِ دیگر یہاں ترجمہ سے کچھ اور مراد نہیں ہے۔

گل کرسٹ نے میرامنؔ سے صرف یہ فرمائش کی تھی کہ وہ نوطرزِ مرصع کو ٹھیٹھ محاورے اور بول چال کی عام زبان میں لکھے۔ دیکھنا یہ ہے کہ میرامنؔ نے کس حد تک گل کرسٹ کی فرمائش کی تعمیل کی تھی۔ کیا میرامنؔ نے "نوطرزِ مرصع" کو آسان، سلیس اور بامحاورہ اردو زبان میں تالیف کرنے کی حد تک ہی اپنا کردار ادا کیا تھا یا اس کے علاوہ بھی اس نے کوئی اور حقِ تالیف بھی ادا کیا تھا؟اس بات کا جائزہ لینے کے لیے جب ہم "نوطرزِ مرصع" کے اصل متن سے رجوع کرتے ہیں اور اس کا مقابلہ "باغ و بہار" کے متن سے کرتے ہیں تو یہ معلوم ہوتا ہے کہ میرامنؔ کا کردار صرف اسلوب ہی کی حد تک ختم نہیں ہوتا ہے بلکہ متن کی حد تک بھی اس نے تصرفات کا کام کیا ہے۔ گل کرسٹ نے میرامنؔ سے متن میں تبدیلیوں کی فرمائش نہ کی تھی۔ گل کرسٹ کا اصل مقصد تو درسی ضروریات کے لیے ایک صاف ستھری بامحاورہ اور سلیس اسلوب کی کتاب تیار کروانا تھا مگر یہ میرامن کا تخلیقی کردار تھا کہ جو "نوطرزِ مرصع" کو آسان و سلیس زبان میں ڈھالنے کے دوران میں ظاہر ہوا اور یوں "نوطرزِ مرصع" کا متن قطع و برید، اضافوں اور بے شمار مقامات پر سیاق و سباق کے درمیان جزوی خلا کو پر کرنے کے باعث تقریباً ایک نئے متن کی حیثیت اختیار کر جاتا ہے۔اسی لیے گل کرسٹ نے یہ کہنے سے گریز نہ کیا تھا کہ "باغ و بہار" پر ایک طبع زاد کتاب کا گمان گزرتا ہے۔ "نوطرزِ مرصع" کو اگر میرامن کے تخلیقی ہاتھ نہ سنوارتے تو آج اس کی حیثیت تاریخِ ادب کی طاقِ نسیاں پر پڑی ہوئی کتاب کی سی ہوتی۔ یہ ایک مسلمہ حقیقت ہے کہ آج اگر "نوطرزِ مرصع" کا نام زندہ ہے تو اس کی وجہ "باغ و بہار" ہے۔ "باغ و بہار" کا ذکر کرتے ہوئے لامحالہ طور پر "نوطرزِ مرصع" کا مذکور آجاتا ہے اور یوں یہ کتاب میرامن کی تخلیقی صناعی کے طفیل تاریخ ادب میں ایک یادگار کی حیثیت اختیار کر گئی ہے۔

اب ہمیں یہ دیکھنا ہے کہ "باغ و بہار" کو مرتب کرنے میں میرامنؔ کا کیا کردار ہے؟ داستان کا پورا ڈھانچہ اگرچہ پہلے سے ہی موجود تھا۔ قصہ، قصہ کی ارتقائی صورت، کرداروں کی تشکیل و تعمیر، ماحول، فضا اور تہذیبی نقشے میرامن کو مرتب شدہ صورت میں حاصل ہوئے تھے۔اس لیے میرامنؔ کی حیثیت داستان نگار کی نہیں ہے۔ تو پھر میرامن کا اس داستان میں کیا کردار بنتا ہے؟

ان سب باتوں کا جواب "نوطرزِ مرصع" اور "باغ و بہار" کے تقابلی جائزے میں تلاش کیا جا سکتا ہے۔ یہ جائزہ ہی اس بات کا جواز فراہم کر سکتا ہے کہ کوئی ادیب کسی کتاب کا مصنف نہ ہونے کے باوجود اصل مصنف سے

زیادہ شہرت حاصل کر سکتا ہے۔ آج "نوطرزِ مرصع" کے مولف میر حسین عطا خان تحسین کو جاننے والے بہت ہی محدود ہیں مگر میر امّن کو اردو زبان و ادب کا ہر طالب علم جانتا ہے۔

مولوی عبدالحق کا خیال ہے کہ تحسین نے فارسی قصہ "چہار درویش" کو اپنی زبان میں بیان کر دیا ہے۔[۵] انہوں نے فارسی متن کے جو نمونے اپنے مقدمے میں درج کیے ہیں' ان کو دیکھ کر یہ معلوم ہوتا ہے کہ تحسین نے ترجمہ میں من مانی سے کام لیا ہے۔ قصے کے اجزا اور فضا میں تراش خراش کر کے حک و اضافہ کا رستہ اختیار کیا ہے۔ اسی لیے مولوی عبدالحق کا یہ کہنا ہے کہ تحسین نے اصل فارسی کا ترجمہ نہیں کیا ہے۔ اسے اپنی زبان میں بیان کر دیا ہے۔ رشید حسن خان نے بھی یہی رائے دی ہے کہ "نوطرزِ مرصع" کو ترجمہ کہنا مشکل ہے۔ تحسین نے صرف قصے کو سامنے رکھا ہے اور لکھ دیا ہے۔ فارسی متن کی پابندی نہیں کی ہے۔ اسی قسم کی صورت میر امّن نے بھی اختیار کی ہے۔ اس نے "نوطرزِ مرصع" کو سامنے رکھ کر قصے کو اپنی زبان میں لکھ دیا ہے۔[۶]

یہ دیکھنے کے لیے کہ میر امّن کی تخلیقی شخصیت "باغ و بہار" کے صفحات پر کس شکل میں ظاہر ہوئی ہے ہم یہاں "نوطرزِ مرصع" اور "باغ و بہار" کا تقابلی جائزہ پیش کرتے ہیں۔ اس جائزہ سے یہ معلوم ہو سکے گا کہ امّن کے تخلیقی شعور نے "نوطرزِ مرصع" کو کیا سے کیا بنا دیا ہے۔

"چار درویش" کی داستان میں ہم اس مقام پر کھڑے ہیں جہاں زیرباد (برما) کے راجہ کی بیٹی خواجہ سگ پرست کو اتفاقاً چاہِ سلیماں سے نجات دلانے کا سبب بنتی ہے اور بعد ازاں وہ دونوں جب ایک جگہ قیام کرتے ہیں تو پہلے خواجہ اپنا ماجرائے غم بیان کرتا ہے اور پھر راجہ کی بیٹی اپنی داستان سناتی ہے۔ "نوطرزِ مرصع" میں کہانی کا یہ حصہ اس صورت میں ملتا ہے:

> "تا آنکہ آفتاب مغرب میں گیا اور ایک مکان پر طرح اقامت کی ڈالی۔ اس نے ازراہِ مہربانی کے احوال میرا پوچھا۔ میں نے جو کچھ کہ راست بہ راست تھا' گزارش کیا۔ تب ملکہ نے مجھ سے فرمایا' اے عزیز میں دختر روشن اختر فرمانروائے زیر آباد کی ہوں۔ ایک روز نظر میری خلف الصدق وزیر اعظم کے اوپر پڑی۔ بہ ہزار جان و دل فریفتہ اور عاشق اس کی ہوئی اور دایہ محرم اسرار اپنی سے کہا۔

مرتی ہوں میرے حال پہ دایہ نظر کرو	ٹک جا خدا کے واسطے اس کو خبر کرو
بیکس کو بس میں کر کے سو تم مارتے ہو کیوں	وہ کچھ نہیں خدا کا تو تھوڑا سا ڈر کرو
اے نالہ ہائے شوق اگر تم میں درد ہے	اس بے وفا کے دل میں تو جا کر اثر کرو

> مبلغ نمایاں اور زر بسیار کارسازی میں خرچ کیے تا آنکہ خلوت میں بلا کر مقصد حاصل کیا۔ چنانچہ ہر شب اتفاق ملاقات کا ہوتا تھا۔ ایک رات اس کو پاسبانوں نے التباس شب رو میں پکڑا اور بادشاہ کے حضور میں لے گئے۔ بہ سبب اس کے کہ شب میں پہچانا نہیں کہ پسر وزیر ہے۔ بادشاہ نے حکم قتل کا فرمایا۔ بعد از شفاعتِ ہوا خواہاں فرمایا کہ بیچ چاہ سلیمان

کے ڈالیں۔ میں شکر الٰہی بجالائی کہ یار میرا مارا نہ گیا اور میں رسوائے خاص و عام نہ ہوئی۔ ہر روز آب و طعام بھیجتی تھی کہ گرسنگی سے ضائع نہ ہو۔ ایک رات میری خاطر میں گزرا کہ زندگی بے یار حیف ہے۔ شعر

جان میری پر سزا ہے جو کہ گزرے ہے عذاب
یار سے ہو کر جدا پھر زندگانی حیف ہے

فی الحال دو راس اسپ بادپائے سبک رفتار اور سلاح پاکیزہ اور دو خرجین پر از زر و جواہر لے کر بر سرِ چاہ آئی اور اس عزیز کو نہ پایا لیکن نصیبے تیرے نے یاوری کی کہ مجھ سی شخص بادولت و زر میسر آئی۔ یہ کہہ کر نان و کباب نکالا اور باہم ناشتہ کیا اور شب و روز راہ طے کر کے ایک شہر میں آ کر طرح سکونت اختیار کی اور وہ آپ مسلمان ہوئی اور میں نے بموجب شرع کے نکاح کیا۔"[۲]

"باغ و بہار" میں میر امّن نے "نوطرزِ مرصع" کے ڈھیلے ڈھالے لڑکھڑاتے ہوئے اسلوب اور داستانی پیرائے میں تبدیلیاں کر کے متن کو ایک مختلف صورت دے دی ہے۔ ہم یہاں ایک زندہ اور مانوس اسلوب کا مشاہدہ کرتے ہیں۔ "نوطرزِ مرصع" کے اسلوب کی واماندگی، بے رونقی اور کسالت کی جگہ ایک خوش گوار اور پر لطف اسلوب ہمیں متاثر کرتا ہے:

"اے جوان! اب میرا ماجرا سن۔ میں کنیا زیرباد کے دیس کے راجا کی ہوں اور وہ گبرو جوان، جو زندانِ سلیمان میں قید ہے، اس کا نام بہرہ مند ہے۔ میرے پتا کے منتری کا بیٹا ہے۔ ایک روز مہاراج نے آگیا دی کہ جتنے راجا اور کنور ہیں، میدان میں زیر جھروکھے نکل کر تیراندازی اور چوگان بازی کریں تو گھڑچڑھی اور کسب ہر ایک کا ظاہر ہو۔ میں رانی کے نیڑے جو میری ماتا تھیں، اٹاری پر اوجھل میں بیٹھی تھی اور دائیاں اور سہیلیاں حاضر تھیں، تماشا دیکھتی تھیں۔ یہ دیوان کا پوت، سب میں سندر تھا اور گھوڑے کو کاوے دے کر کسب کر رہا تھا۔ مجھ کو بھایا اور دل سے اس پر ریجھی۔ مدت تلک یہ بات گپت رکھی۔

آخر جب بہت بیاکل ہوئی، تب دائی سے کہا اور ڈھیر سا انعام دیا۔ وہ اس جوان کو کسو نہ کسی ڈھب سے پوشیدہ میری دھرا ہر میں لے آئی۔ تب یہ بھی مجھے چاہنے لگا۔ بہت دن اس عشق مشک میں کٹے۔ ایک روز چوکیداروں نے آدھی رات کو ہتھیار باندھے اور محل میں آتے دیکھ کر اسے پکڑا اور راجا سے کہا، اسے حکم قتل کیا۔ سب ارکانِ دولت نے کہہ سن کر جاں بخشی کروائی۔ تب فرمایا کہ ان کو زندانِ سلیمان میں ڈال دو اور دوسرا جوان جو اس کے ہمراہ اسیر ہے، اس کا بھگنا ہے۔ اس رین کو وہ بھی اس کے ساتھ تھا۔ دونوں کو اس کنویں میں چھوڑ دیا۔ آج تین برس ہوئے کہ وے پھنسے ہیں مگر کسو نے نہیں دریافت کیا کہ یہ جوان راجا

کے گھر میں کیوں آیا تھا۔ بھگوان نے میری پت رکھی، اس کے شکرانے کے بدلے میں نے اپنے اوپر لازم کیا کہ ان اور جل اس کو پہنچایا کروں۔ جب سے اٹھواڑے میں ایک دن آتی ہوں اور آٹھ دن کا آزوقہ اکٹھا دے جاتی ہوں۔

کل کی رات سپنے میں دیکھا کہ کوئی مانس کہتا ہے کہ شتابی اٹھ اور گھوڑا، جوڑا اور کمند اور کچھ نقد خرچ کے واسطے لے کر اس غار پر جا اور اس بچارے کو وہاں سے نکال۔ یہ سن کر میں چونک پڑی اور مگن ہو کر مردانہ بھیس کیا اور ایک صندوقہ جواہر و اشرفی سے بھر لیا اور یہ گھوڑا اور کپڑا جوڑا لے کر وہاں گئی کہ کمند سے اسے کھینچوں۔ کرم میں تیرے تھا کہ ویسی قید سے اس طرح چھٹکارا پاوے اور میرے اس کرتب سے محرم کوئی نہیں، شاید وہ کوئی دیوتا تھا کہ تیری مخلصی کی خاطر مجھے بھجوایا۔ خیر جو میرے بھاگ میں تھا، سو ہوا۔ یہ کہتا کہہ کر پوری، کچوری، ماس کا سالن، انگوچھے سے کھولا۔ پہلے قند نکال ایک کٹورے میں گھولا اور عرق بید مشک کا اس میں ڈال کر مجھے دیا۔ میں نے اس کے ہاتھ سے لے کر پیا۔ پھر تھوڑا سا ناشتہ کیا۔"[۸]

"نوطرزِ مرصع" اور "باغ و بہار" کے مندرجہ بالا اقتباسات کا موازنہ کیا جائے تو صاف طور پر معلوم ہو سکتا ہے کہ "نوطرزِ مرصع" کی شکستہ اور واماندہ نثر اور بے جان واقعہ نگاری کو میرامن کے تخلیقی اسلوب نے ایک بالکل مختلف قرینہ سے از سرِ نو لکھ کر ایک جان دار قصہ میں بدل دیا ہے۔ "نوطرزِ مرصع" کے بیانات اور اسالیب تشنہ و کم زور ہیں اور متخیلہ کے عمل کے بغیر غیر موثر لگتے ہیں جب کہ میرامن نے اس مقام پر واقعات اور کرداروں کو متخیلہ کی رنگ آمیزی سے ایک نئی زندگی دے دی ہے۔ "نوطرزِ مرصع" میں زیرباد (برما) کے راجہ کی بیٹی کا کردار بالکل غیر واضح ہے۔ اس کردار کی انفرادی شناخت بھی نہیں ہے۔ یہ کردار نہایت تیزی سے بہت سے خلا چھوڑ کر آگے بڑھ جاتا ہے جس سے ذہن پر اس کردار کی تصویر روشن نہیں ہونے پاتی۔ سب کچھ دھندلایا رہتا ہے جب کہ میرامن نے سب سے پہلے راجہ کی بیٹی کی شناخت کرتے ہوئے جو زبان استعمال کی ہے، وہ ہندی آمیز ہے۔ اس زبان سے خود بہ خود اس کے ہندوالاصل ہونے کا پتہ چل جاتا ہے۔ پھر راجہ کے منتری بہرہ مند کے بیٹے کی گھڑ سواری سے متاثر ہونا، عشق کے پہلے وار کی خبر دیتا ہے۔ بعدازاں اس کردار کا عشق میں ملول ہونا اور پھر خفیہ طریقے سے اپنے محلِ خاص میں اسے رات کی تنہائیوں میں بلانا، اس کے دلی عشق کو ظاہر کرتا ہے۔ اس کے بعد کے واقعات میں جوان کا محل کے باہر پکڑا جانا، چاہِ سلیمان میں مقید ہونا۔ راجہ کی بیٹی کا چاہ میں خوراک مہیا کرتے رہنا اور آخرکار جوشِ عشق میں محل سے فرار ہو کے چاہِ سلیماں سے جواں عاشق کو برآمد کرنے کی کوشش کرنا مگر اس کی جگہ خواجہ سگ پرست کا برآمد ہو جانا، دونوں کے درمیان تعلق خاطر پیدا ہونا اور ایک وجودی حالت میں جہاں کسی دوسرے انتخاب کی گنجائش نہ تھی، ایک دوسرے کو اپنا لینا اور آخر سگ پرست کی عبادت کو دیکھ کر راج کماری کا مسلمان ہو جانا وغیرہ......ان سب باتوں کو اس مختصر سے جزوی قصے میں ارتقائی شکل میں دکھایا گیا ہے جو کچھ "نوطرزِ مرصع" میں دھندلا تھا۔ "باغ و بہار" میں روشن اور واضح ہو جاتا ہے۔ جذبہ و احساس، کیفیات اور تاثرات کے بیان سے میرامن

کے اسلوب میں حیاتی تاثرات کا احساس ہوتا ہے۔ یہی اس کا فن ہے۔ "باغ و بہار" کا مصنف نہ ہونے کے باوجود اس کی حیثیت شریک مصنف بلکہ غالب مصنف جیسی معلوم ہوتی ہے۔

خواجہ سگ پرست کی داستان میں ایک مقام وہ ہے جب وہ زیرباد اور سراندیپ کے درمیانی شہر سے اپنے وطن جانے کے لیے اپنے بھائیوں اور بیوی کے ساتھ قافلہ کے ہم راہ سفر کرتا ہے۔ اسی سفر میں اس کے بھائی دھوکے سے اس پر حملہ کر کے شدید زخمی کر دیتے ہیں۔ اس کا کتا بھی گھائل ہو جاتا ہے اور بیوی کو جب بھائیوں سے یہ خبر ملتی ہے کہ خواجہ قزاقوں کے ہاتھوں مارا گیا ہے تو وہ خودکشی کر لیتی ہے۔ زخمی حالت میں شاہِ فرنگ کی دختر خواجہ کی دیکھ بھال کرتی ہے۔ "نوطرزِ مرصع" میں یہ واقعہ اس صورت میں ملتا ہے۔

"اور میں مجروح جنگل میں بے ہوش پڑا تھا۔ اس عرصہ میں دختر بادشاہ فرنگ کی برائے سیر باغ بامہوشانِ گل اندام کے پہنچی اور حقیقت احوال میرا دیکھ کر سواری کھڑی کی۔"

"اور فرنگی جراح استاد کامل کو بلا کر امیدوار انعام کا کیا اور کہا کہ بیچ غسل صحت اس کی جس قدر جلدی کرے گا، مورد عنایات بے غایات کا ہوگا۔ اس مرد جراح نے زخموں کو دھو کر بخیہ کیا اور مرہم لگایا اور وہ ملکہ شفیقہ ہر روز دو تین بار واسطے خبرگیری، میری کے تشریف لاتی اور شوربائے مرغ اپنے ہاتھ سے پلاتی اور اکثر کہتی کہ کس ظالم وستمگار جفاکار مردم آزار نے یہ ظلم وستم روا رکھا ہے۔ بت بزرگ سے نہ ڈرا۔ القصہ بہ فضلِ شافیِ مطلق در عرصہ یکماہ بحال اصلی درست ہوا اور وہ نازنین مہ جبیں ایک آہ جاں سوز و جگر دوز سینہ سے برلا کر تفحص احوال میری پر متوجہ ہوئی۔ میں نے مفصل حقیقت اپنی گزارش کی، فرمایا کہ کچھ غم نہ۔"[9]

"نوطرزِ مرصع" کا اسلوبِ بیان نہایت روکھا سوکھا ہے۔ ماحول کی جزئیات نہ ہونے کے برابر ہیں اور مجموعی طور پر یہ بیان کسی تاثر سے بھی عاری ہے مگر جب داستان کا یہی حصہ ہم "باغ و بہار" میں پڑھتے ہیں تو نہ صرف واقعہ کا ماحول، خاکہ اور جزئیات ابھرتی ہیں بلکہ دخترِ شاہِ فرنگ کا کردار بھی ابھر آتا ہے:

"پھر خواجہ بولا کہ بادشاہ سلامت! جب یہ بھائی اپنی دانست میں میرا کام تمام کر کے چلے گئے، ایک طرف میں اور ایک طرف یہ سگ میرے نزدیک زخمی پڑا تھا۔ لہو اتنا بدن سے گیا کہ مطلق طاقت اور ہوش باقی نہ تھا۔ کیا جانوں دم کہاں اٹک رہا تھا کہ جیتا تھا۔ جس جگہ میں پڑا تھا، ولایت سراندیپ کی سرحد تھی اور ایک شہر بہت آباد اس کے قریب تھا۔ اس شہر میں بڑا بت خانہ تھا اور وہاں کے بادشاہ کی ایک بیٹی تھی۔ نہایت قبول صورت اور صاحبِ جمال۔ اکثر بادشاہ اور شہزادے اس کے عشق میں خراب تھے۔ وہاں رسم حجاب کی نہ تھی۔ اس سے وہ لڑکی تمام دن ہمجولیوں کے ساتھ سیر شکار کرتی پھرتی۔ ہم سے نزدیک ایک بادشاہی باغ تھا۔ اس روز بادشاہ سے اجازت لے کر اسی باغ میں آئی تھی۔ سیر کی خاطر اس

میدان میں پھرتی پھرتی نکلی۔ کئی خواصیں بھی ساتھ سوار تھیں۔ جہاں میں پڑا تھا' آئیں۔
میرا کراہنا سن کر پاس کھڑی ہوئیں۔ مجھے اس حالت میں دیکھ کر روبے بھاگیں اور شہزادی سے
کہا کہ ایک مردوا اور ایک کتا لہو میں شور بور پڑا ہے۔ ان سے یہ سن کر آپ ملکہ میرے سر پر
آئی۔ افسوس کھا کر کہا' دیکھو تو کچھ جان باقی ہے؟ دو چار دائیوں نے اتر کر دیکھا اور عرض کی'
اب تلک تو جیتا ہے۔ ترت فرمایا کہ امانت' قالیچے پر لٹا کر باغ میں لے چلو۔

وہاں لے جا کر جراح سرکار کا بلا کر میرے اور میرے کتے کے علاج کی خاطر بہت
تاکید کی اور امیدوار انعام و بخشش کا کیا۔ اس حجام نے سارا بدن میرا پونچھ پانچھ کر خاک و خون
سے پاک کیا اور شراب سے دھو دھا کر زخموں کو ٹانکے دے کر مرہم لگایا اور بید مشک کا عرق
پانی کے بدلے میرے حلق میں چوایا۔ ملکہ آپ میرے سرہانے بیٹھی رہتی اور میری خدمت
کرواتی اور تمام دن رات میں دو چار بار کچھ شوربا یا شربت اپنے ہاتھ سے پلاتی۔ "[۱۰]

"نوطرزِ مرصع" کسی خاص مقام کی فضا' ماحول اور منظر کی تصویر کشی کرنے میں ناکام رہتی ہے۔ اس میں متخیلہ کا استعمال بہت کم زور ہے جب کہ میر امنؔ متخیلہ کی قوت سے منظر کو بہت خوبی سے روشن کر دیتے ہیں۔ نعمان سیاح جب "نوطرزِ مرصع" میں اپنا تعارف کراتے ہوئے ملک فرنگ جانے کا ذکر کرتا ہے تو اس کے بیان سے دیارِ فرنگ کی کوئی تصویر نہیں بنتی ہے۔ وہ مفرس اسلوب کا سہارا لے کر اس واقعہ کے بارے میں یوں بتاتا ہے:

"یہ گنہگار شقاوت شعار امیدوار شفاعت نبی المختار سوداگر ہے اور میرے تئیں
نعمان سیاح تاجر کہتے ہیں۔ بیچ اس عمر کے تجارت ہفت اقلیم و شناسائی ہر صاحب تاج و دیہیم
اور ملاقات صاحبان ناز و نعیم کے بہم پہنچا کر ایک روز برسر حساب نصاب تجارت کے آیا اور
رفقائے مجلس افروز سے کہ شب و روز جلیس ہمدم و انیس محرم تھے کہا کہ یہ دولت کسب
تجارت و پیشہ سوداگری کے سیر اقالیم و ملاقات بادشاہاں و مردم مشہورۂ آفاق و فقرائے
گوشہ نشیں و خدا پرستان صحرا گزیں تمام عرصہ روئے زمین کی میسر آئی مگر آرزوئے تجارت
ملک فرنگ و ملازمت آں صاحب افسر و اورنگ' ناخن زن جگر کی ہے۔ بارے بہ اتفاق یاران
موافق و دوستان صادق با تحفہ ہائے ہر دیار چار و ناچار با قافلہ تجار سیاحت شعار روانہ ہوا۔ بعد
انقضائے مدت مدید ہر روز راہِ نو و ہر شب جائے نو منزل در منزل مراحل در مراحل قطع
مسافت کر کے بیچ اس شہر مینو سیر کے پہنچا اور رخت اقامت کا ڈالا۔ چنانچہ پہنچنا سوداگران
متمول و مالدار با تحفہ ہائے ہر شہر و دیار کا شہرہ آفاق ہوا۔ "[۱۱]

"نوطرزِ مرصع" کے اس بیان کو جب میر امنؔ نے "باغ و بہار" کے صفحات پر منتقل کیا تو اس کی پوری ساخت کو ہی بدل ڈالا۔ فارسی کی ثقالت اور گراں باری کے بوجھ سے جھکے ہوئے اسلوب کو جب مقامی طرزِ احساس کے لسانی پیکر میں اتارا تو داستان کا اسلوب سادگی' سلاست اور تہذیبی لمس سے نہایت موثر ہو گیا۔ امن نے ایک

اہم اضافہ یہ کیا کہ ملکِ فرنگ کے در و دیوار اور کوچہ و بازار کی تصویرکشی بھی کر دی جس سے یہ معلوم ہونے لگا کہ نعمان سیاح واقعتاً ایک مختلف دنیا میں داخل ہوا ہے۔ ملک فرنگ کی صفائی اور تہذیب و تمدن کا جو ذکر میر امنؔ نے کیا ہے، اس کے پس منظر میں انیسویں صدی کے اوائل کے کلکتہ کی تصویر نظر آتی ہے:

"بندے کا نام نعمان سیاح ہے۔ میں بڑا سوداگر تھا۔ اس سن میں تجارت کے سبب ہفت اقلیم کی سیر کی اور سب بادشاہوں کی خدمت میں رسائی ہوئی۔

ایک بار یہ خیال جی میں آیا کہ چاروں دانگ ملک تو پھرا لیکن جزیرہ فرنگ کی طرف نہ گیا اور وہاں کے بادشاہ کو اور رعیت و سپاہ کو نہ دیکھا اور رسم و راہ وہاں کی کچھ نہ دریافت ہوئی۔ ایک دفعہ وہاں بھی چلا چاہیے۔ رفیقوں اور شفیقوں سے صلاح لے کر ارادہ مصمم کیا اور تحفہ، ہدایہ جہاں تہاں کا جو وہاں کے لائق تھا، لیا اور ایک قافلہ سوداگروں کا اکٹھا کر کے، جہاز پر سوار ہو کر روانہ ہوا۔ ہوا جو موافق پائی، کئی مہینوں میں اس ملک میں جا داخل ہوا۔ شہر میں ڈیرہ کیا۔ عجب شہر دیکھا کہ کوئی شہر اس شہر کی خوبی کو نہیں پہنچتا۔ ہر ایک بازار و کوچے میں پختہ سڑکیں بنی ہوئیں اور چھڑکاو کیا ہوا۔ صفائی ایسی کہ ایک تنکا کہیں پڑا نظر نہ آیا۔ کوڑے کا تو کیا ذکر ہے اور عمارتیں رنگ بہ رنگ کی اور رات کو رستوں میں دو رستہ قدم بہ قدم روشنی۔ اور شہر کے باہر باغات کہ جن میں عجائب گل بوٹے اور میوے نظر آئے کہ شاید سوائے بہشت کے کہیں اور نہ ہوں گے جو وہاں کی تعریف کروں، سو بجا ہے۔"[۱۳]

میر امنؔ نے اگرچہ بنیادی ماخذ کے طور پر "نوطرزِ مرصع" کو اپنے سامنے رکھا تھا مگر اس نے اس کتاب کا اسلوبیاتی آہنگ بالکل اختیار نہیں کیا تھا۔ "نوطرزِ مرصع" کے اجڑے اجڑے بے کیف آہنگ سے اپنے تخلیقی آہنگ کی شناخت نہ کرتے ہوئے میر امنؔ نے خود اپنی تخلیقی شخصیت سے اسلوبیاتی آہنگ تلاش کیا ہے۔ اس آہنگ میں اس کا ثقافتی، روحانی اور ادبی تجربہ واضح طور پر جھلکتا ہے۔ امنؔ کی تخلیقی شخصیت اسلوبیاتی آہنگ کے زیر و بم کو تشکیل دیتی ہے۔ اس کا شخصی رچاؤ آہنگ کی صورت کو سنوارتا ہے۔ "نوطرزِ مرصع" کی طرح "باغ و بہار" کا آہنگ لڑکھڑاتا نہیں ہے اور نہ ہی اس میں نثر کا بہاؤ کسی ضعف کا شکار ہوتا ہے۔ تحسینؔ کے ہاں جملوں کی پیوستگی کمزور ہے۔ فطری طور پر جملے ایک دوسرے میں پیوست ہونے کے لیے پریشان رہتے ہیں۔ تحسینؔ کے اسلوب کی پراگندگی میں قاری جھٹکے کھانے لگتا ہے جب کہ "باغ و بہار" کے حرکی اور ہم وار آہنگ میں جملوں کی ساخت اور پیوستگی فطری معلوم ہوتی ہے۔ جملے تیزی کے ساتھ کھٹاکھٹ ایک دوسرے میں پیوست ہوتے ہوئے آگے بڑھتے جاتے ہیں اور اسلوب کا آہنگ کسی منظر، کسی قصے، کسی جذباتی صورتِ حال یا کسی کردار کے نقشے کو سادگی اور سلیقہ کے ساتھ اس طرح ڈھالتا جاتا ہے کہ ہمارے سامنے ایک تصویر سی بنتی جاتی ہے:

"دل میں حیران تھا کہ یاالٰہی! اتنے عرصے میں یہ سب تیاری کیونکر ہوئی! ہر طرف دیکھتا پھرتا تھا، لیکن اس پری کا نشان کہیں نہ پایا۔ اسی جستجو میں ایک مرتبہ باورچی خانے

کی طرف جانکلا۔ دیکھتا ہوں تو وہ نازنین ایک مکان میں گلے میں کرتی' پانو میں تہ پوشی' سر پر سفید رومالی اوڑھے ہوئے' سادی خوزادی بن گھنے پاتے بنی ہوئی خبر گیری میں ضیافت کی لگ رہی ہے اور تاکید ہر ایک کھانے کی کر رہی ہے کہ خبر دار! بامزہ ہو اور آب و نمک' بوباس درست رہے۔ اس محنت سے وہ گلاب سا بدن سارا پسینے پسینے ہو رہا ہے۔ میں پاس جا کر تصدق ہوا اور اس شعور و لیاقت کو سراہ کر دعائیں دینے لگا۔"[۱۳]

کسی منظر کو تشکیل دینے میں میر امن کو مہارت تامہ حاصل ہے۔ اس کے مناظر میں عام داستانوں کی طرح جزئیات اور معروضات ساکن اور خاموش نہیں ہیں۔ میر امن کے اسلوب کی حرکی رو جزئیات میں حرکت و توانائی کا احساس دلاتی رہتی ہے۔ اس کا کمال فن اس نکتہ میں ہے کہ کسی منظر کے ماحول اور فضا کی جزئیات اور معروضات آپس میں گہرے طور پر مربوط ہو کر یک جان ہو جاتی ہیں۔ یہ ساری چیزیں ایک وحدت میں ڈھل کر منظر کو مرتب کرتی ہیں۔ اسی لیے میر امن کے بنائے ہوئے مناظر میں حسی کیفیات پیدا ہوتی ہیں جن میں تیزی کے ساتھ مجالس کی حرکت و حرارت کا احساس ہونے لگتا ہے:

"اس جوان نے بڑی ٹیپ ٹاپ سے تیاری ضیافت کی کی اور سامان خوشی کا جیسا چاہیے' موجود کیا اور فقیر سے صحبت بہت گرم کی مزے کی باتیں کرنے لگا۔ اتنے میں ساقی صراحی و پیالہ بلور کا لے کر حاضر ہوا اور گزک کئی قسم کی لا کر رکھی۔ نمکدان چل دیے۔ دور شراب کا شروع ہوا۔ جب دو جام کی نوبت پہنچی' چار لڑکے' امرد' صاحب جمال' زلفیں کھولے ہوئے مجلس میں آئے۔ گانے بجانے لگے۔ یہ عالم ہوا اور ایسا سماں بندھا۔ اگر تان سین اس گھڑی ہوتا تو اپنی تان بھول جاتا اور بیجو باورا سن کر باؤلا ہو جاتا۔"[۱۴]

کسی منظر کو تشکیل دینے میں میر امن کے مشاہدے اور متخیلہ کا اشتراک ایک اہم کردار ادا کرتا ہے۔ میر امن کا کردار کسی ڈرامے کے منظر نگار کا سا ہے۔ وہ داستان میں ڈرامے جیسی منظر نگاری کا اہتمام کرتا ہے۔ اکثر حالتوں میں ہم یہ دیکھتے ہیں کہ وہ کسی منظر کی چھوٹی چھوٹی بہت سے مفرد تمثالیں کھٹا کھٹ بناتا چلا جاتا ہے۔ ہر تمثال اپنے طور پر پر معنی ہوتی ہے۔ اس عمل میں بہت ساری مفرد تمثالوں کا ایک مجموعہ سا بن جاتا ہے۔ یہ مجموعہ ایک مرکب تمثال بناتا ہے جس میں بہت سی تمثالیں اپنے طور پر اپنے انفرادی وجود کا اعلان کرتی ہیں۔ اس مرکب تمثال کے اوپر منظر کی وحدت اپنی صورت بناتی ہے جس میں تمثالی وحدت کا ظہور ہوتا ہے۔ میر امن قاری کے ذہن میں کسی منظر کی تصویر ابھارنے کے فن میں نہایت مشاق ہے۔ قاری کے ذہن کے پردے پر وہ بڑی آسانی سے تصویر کاری کا عمل کیے جاتا ہے۔ ہم یہاں "باغ و بہار" سے ایک دعوت کا منظر نامہ پیش کر رہے ہیں۔ منظر یہ ہے کہ پہلا درویش جب یوسف سوداگر کو اپنے گھر مدعو کر کے لوٹتا ہے تو دعوت کے انتظام اور اہتمام کو حیرت سے دیکھتا ہے۔ "باغ و بہار" کے اس حصے میں میر امن اس زمانے کی دعوتوں کے اہتمام، لوازمات، تکلفات اور فضا کو بہت صاف اور روشن تمثالوں میں ڈھالتا چلا جاتا ہے:

"گھر کے نزدیک پہنچا تو کیا دیکھتا ہوں کہ دروازے پر دھوم دھام ہو رہی ہے۔ گلیارے میں جھاڑو دے کر چھڑکاو کیا ہے۔ یساول اور عصے بردار کھڑے ہیں۔ میں حیران ہوا، لیکن اپنا گھر جان کر قدم اندر رکھا۔ دیکھا تو تمام حویلی میں فرش مکلّف 'لائق ہر مکان کے' جا بجا بچھا ہے اور مسندیں لگی ہیں۔ پاندان 'گلاب پاش' عطر دان 'پیک دان' چنگیریں 'نرگس دان' قرینے سے دھریں ہیں۔ طاقوں پر رنگترے 'کنولے، نارنگیاں اور گلابیاں رنگ بہ رنگ کی چنی ہیں۔ ایک طرف رنگ آمیز ابرک کی ٹٹیوں میں چراغاں کی بہار ہے 'ایک طرف جھاڑ اور سرو کنول کے روشن ہیں اور تمام دالان اور شہ نشینوں میں طلائی شمع دانوں پر کافوری شمعیں چڑھی ہیں اور جڑاؤ فانوسیں اوپر دھری ہیں۔ سب آدمی اپنے اپنے عہدوں پر مستعد ہیں۔ باورچی خانے میں دیگیں ٹھنٹھنا رہی ہیں۔ آبدار خانے کی ویسی ہی تیاری ہے۔ کوری کوری ٹھلیاں روپے کی گھڑونچیوں پر' صافیوں سے بندھیں اور بجھروں سے ڈھکی رکھی ہیں۔ آگے چوکی پر ڈونگے 'کٹورے بہ مع تھالی' سرپوش دھرے برف کے آب خورے لگ رہے ہیں اور شورے کی صراحیاں ہل رہی ہیں۔ غرض سب اسباب بادشاہانہ موجود ہے اور کنچنیاں، بھانڈ، بھگتئے، کلانونت 'قوال' اچھی پوشاک پہنے ساز کے سر ملائے حاضر ہیں۔"[۱۵]

اردو نثر میں باغ و بہار جیسا پُرلطف تہذیبی اسلوب برصغیر کی تاریخ کے گزشتہ ہزار سالہ ثقافتی دور کا پہلا چونکا دینے والا نقش تھا۔ باغ و بہار کی نثر کے عقب میں صدیوں کا تہذیبی عمل موجود ہے۔ یہ نثری اسلوب اس مخصوص طرز احساس کی پیداوار ہے جس میں صوفیانہ مزاج کا رنگ و آہنگ ہے۔ اخلاقیات کے ضابطوں' جمالیات اور ادب کی طویل وراثت ہے۔ شعور کی وہ رو ہے جو تہذیبی اقدار کے تابع تھی اور زندگی کا وہ رومانس ہے جو معاشرے کے تھکے ماندے اعصاب کے لیے مہیجات کے اسباب فراہم کرتا تھا۔ معاشرے کی منہیات سے چشم پوشی کر کے جنس' شراب اور نشاط سے زندگی کو معمول کی سطح پر لاتا تھا۔ اسی لیے "باغ و بہار" میں جنس اور شراب کے ساتھ گناہ کا تصور موجود نہیں۔ بلکہ ایک سرشاری موجود ہے۔ ہم "باغ و بہار" کے صفحات پر جگہ جگہ زندگی کے اس تصور کی تصویریں دیکھ سکتے ہیں۔

"باغ و بہار" میں زندگی کے نشاطیہ تصورات کے ساتھ ہی ساتھ صوفیانہ تجربے کی سطح بھی موجود رہتی ہے۔ میر امّن کے عہد میں صوفیانہ تجربہ ایک زندہ حقیقت کے طور پر موجود تھا اور معاشرے میں اجتماعی طور پر اس تجربہ کے اثرات دیکھے جا سکتے تھے۔ "باغ و بہار" کے ایک صفحے پر ہم ایک ایسے شہر سے بھی متعارف ہوتے ہیں جہاں کی آبادی ہمہ وقت "اسم اعظم" کا ورد کرتی رہتی ہے۔ میر امّن کے ہاں روحانی واردات کا وہ نقشہ قابل ذکر ہے جہاں داستان کے ابتدائیہ میں وہ قبرستان کا منظر دکھاتا ہے۔ یہاں بادشاہ آزاد بخت عالم استغراق میں صدق دل سے درود پڑھ رہا تھا اور چاروں درویش سر زانوں پر دھرے نقش بہ دیوار بنے بیٹھے تھے۔ میر امّن کے ہاں صوفیانہ تجربہ کا یہ منظر جس اسلوب سے جنم لیتا ہے' وہ روحانی کیفیات کا حامل ہے۔ رات کے تاریک منظر میں پتھر پر ٹمٹماتا ہوا

چراغ درویشوں کے قلب کی گدازی اور خواہش وصل میں جلتے رہنے کا ایک استعارہ بن جاتا ہے:

''بادشاہ ایک روز رات کو موٹے جھوٹے کپڑے پہن کر کچھ روپے اشرفی لے کر چپکے قلعے سے باہر نکلے اور میدان کی راہ لی۔ جاتے جاتے ایک گورستان میں پہنچے۔ نہایت صدقِ دل سے درود پڑھ رہے تھے اور اس وقت بادِ تند چل رہی تھی بلکہ آندھی کہنا چاہیے۔ ایک بارگی بادشاہ کو دور سے ایک شعلہ سا نظر آیا کہ مانند صبح کے تارے کے روشن ہے۔ دل میں اپنے خیال کیا کہ اس آندھی اور اندھیرے میں یہ روشنی خالی حکمت سے نہیں یا یہ طلسم ہے کہ اگر پھٹکری اور گندھک کو چراغ میں بتی کے آس پاس چھڑک دیجیے تو کیسی ہی ہوا چلے' چراغ گل نہ ہوگا یا کسو ولی کا چراغ ہے کہ جلتا ہے۔ جو کچھ ہو' سو ہو چل کر دیکھا چاہیے۔ شاید اس شمع کے نور سے میرے بھی گھر کا چراغ روشن ہو اور دل کی مراد ملے۔

یہ نیت کر کے اس طرف کو چلے۔ جب نزدیک پہنچے' دیکھا تو چار فقیر بے نوا کفنیاں گلے میں ڈالے اور سر زانوں پر دھرے عالم بے ہوشی میں خاموش بیٹھے ہیں اور ان کا یہ عالم ہے جیسے کوئی مسافر اپنے ملک اور قوم سے بچھڑ کر بے کسی اور مفلسی کے رنج و غم میں گرفتار ہو کر حیران رہ جاتا ہے۔ اسی طرح سے یہ چاروں نقشِ دیوار ہو رہے ہیں اور ایک چراغ پتھر پر دھرا ٹمٹما رہا ہے۔ ہرگز ہوا اس کو نہیں لگتی۔ گویا فانوس اس کی آسمان بنا ہے کہ بے خطرے جلتا ہے۔''[۱۶]

اسلوب اس وقت پیدا ہوتا ہے جب زبان متخیلہ کا ملبوس پہن کر اپنی شکل کو ظاہر کرتی ہے۔ ''باغ و بہار'' میں زبان سے متخیلہ اور متخیلہ سے اسلوب کا سفر انتہائی سلاست اور لسانی موانست سے ظہور پذیر ہوتا ہے۔ اگر غور سے دیکھا جائے تو ''باغ و بہار'' کے اسلوبیاتی طلسم کی کلید لسانی موانست میں ہے۔ لسانی موانست اسی وقت پیدا ہوتی ہے جب لفظوں کو استعمال کرنے والا ان کی سماجی، تہذیبی اور لسانی قدر و قیمت سے بہ خوبی طور پر آشنا ہو۔ اسے اچھی طرح معلوم ہونا چاہیے کہ کس موقع پر کس قسم کی زبان کو استعمال کرنا ہوگا۔ اس جگہ ہم نے میر امنؔ کے اسلوب کی لسانی موانست کے جن پہلوؤں کا ذکر کیا ہے' ان کا مشاہدہ ''باغ و بہار'' کے اوراق میں کیا جا سکتا ہے:

''اس جوان نے چلون کی طرف اشارت کی۔ وہ نہیں۔ ایک عورت کالی کلوٹی بھتنی سی جس کے دیکھنے سے انسان بے اجل مر جاوے' جوان کے پاس آن بیٹھی۔ فقیر اس کے دیکھنے سے ڈر گیا۔ دل میں کہا' یہی بلا محبوبہ ایسے جوان پری زاد کی ہے جس کی اتنی تعریف اور اشتیاق ظاہر کیا! میں لاحول پڑھ کر چپ ہو رہا۔ اسی عالم میں تین دن رات مجلس شراب اور راگ رنگ کی جمی رہی۔ چوتھی شب کو غلبہ نشے اور نیند کا ہوا' میں خوابِ غفلت میں بے اختیار سو گیا۔ جب صبح ہوئی' اس جوان نے جگایا۔ کئی پیالے خمار شکنی کے پلا کر اپنی معشوقہ سے کہا۔ اب زیادہ تکلیف مہمان کو دینی خوب نہیں۔''[۱۷]

محاورہ معاشرتی تجربہ کا وہ لسانی عمل ہے کہ جس میں کوئی معاشرہ اپنے تجربے کی اجتماعی لسانی وراثت کا

مشاہدہ کرتا ہے۔ محاورہ معاشرے کا وہ لسانی سفر ہے جس میں کسی عہد کے لوگ برابر ہم سفر ہوتے ہیں۔ آنے والی نسلیں جب ان محاوروں کو پڑھتی ہیں تو وہ بھی اپنے سے پہلی نسلوں کے طرزِ احساس میں سفر کر سکتی ہیں۔ چاہے محاورے اپنی حرارت سے محروم ہی کیوں نہ ہو چکے ہوں۔ پھر بھی ان کے اندر طرزِ احساس کا ایسا تپاک ضرور موجود رہتا ہے جو مستقبل کے ادوار میں آنے والی نسلوں کو کلی طور پر نہ سہی جزوی طور پر تو ضرور متاثر کرتا رہتا ہے۔ ''باغ وبہار'' کے محاورے دو سو برس پرانے ہو چکے ہیں۔ ظاہر ہے میر امنؔ کے عہد نے ان محاوروں کو جس احساساتی سطح پر محسوس کیا تھا' آج ان محاوروں کی وہ سطح ہمارے اندر ارتعاش پیدا نہیں کر سکتی' نہ ہی ہم میر امنؔ کی ہم عصریت میں جا سکتے ہیں مگر اس عصر کے لسانی تجربے' طرزِ احساس اور تہذیبی رویوں کو باغ و بہار کے محاوروں میں بخوبی طور پر محسوس ضرور کر سکتے ہیں۔ امنؔ کے محاوروں میں اس کے عہد کی تمثالیں' معتقدات' ذہنی کیفیات اور جذبات و احساسات کی ایک دنیا جلوہ گر ہوتی ہے۔ اردو نثر کے میدان میں میر امنؔ شاید وہ واحد نثر نگار ہے کہ جس کے اسلوب میں لفظ تجربے کی تاک جھانک سے اتنے بھرپور ہیں کہ دو سو برس بیتنے پر بھی ان کی تمثالیں ماند نہیں پڑ سکی ہیں۔

میر امنؔ نے فارسی محاورے کی جگہ اردو کے مقامی محاورے کو آگے بڑھایا ہے۔ اس کے اسلوب میں اردو نثر کا زمینی رنگ اول تا آخر غالب رہتا ہے۔ میلوں ٹھیلوں' مجلسوں' محفلوں' گلیوں محلوں' شہروں' بستیوں' درگاہوں اور گھروں کی حرارت اس کے اسلوب میں برابر محسوس کی جا سکتی ہے۔ یوں لگتا ہے کہ جیسے اس کا ایک ایک لفظ، محاورہ اور روز مرہ زمینی رنگ سے گہری رفاقت اور قربت کی شہادت دیتا ہے۔ امنؔ کا کمالِ فن یہ بھی ہے کہ اُس نے فارسی اسالیب کی گراں باری سے اردو نثر کو آزادی دلوائی اور نثر کو ایک فطری اسلوب کے ذائقوں سے آشنا کیا۔ یوں معلوم ہوتا ہے کہ نثر ایک کھلی فضا میں آزادی کے سانس لینے لگی ہے۔ میر امنؔ کے اسلوب میں محاورہ ایک بنیادی کردار ادا کرتا ہے۔ امنؔ کی اس فنی خوبی کا ذکر کرتے ہوئے پروفیسر حمید احمد خاں اس کی یوں تحسین کرتے ہیں:

> ''کمال یہ ہے کہ ان کی با محاورہ زبان اچھی داستان گوئی کے تابع معلوم ہوتی ہے۔
> ان کی عبارت میں محاورہ خود بخود آتا ہے، بلایا نہیں جاتا۔ بالفاظ دیگر، کہانی کی صورتِ حال اور افراد قصہ کی دلی کیفیت کے اظہار میں، محاورہ اس طرح پھب کر آتا ہے کہ گویا مقتضائے فطرت یہی تھا۔ اسی وجہ سے ''باغ و بہار'' میں ہمیں اکثر یہ کیفیت ملتی ہے کہ محاورہ آپ ہی اپنی شرح بھی ہوتا ہے اور عبارت کو سمجھنے میں کسی وسیلے کی ضرورت نہیں پڑتی۔''[۱۸]

''باغ و بہار'' ایک ایسا ادبی شاہ کار ہے کہ جسے کئی حوالوں اور مختلف سطحوں سے دیکھنے کی ضرورت ہے۔ یوں کہ اس کا تعلق داستانی ادب سے ہے اس لیے داستانی ادب کے پس منظر میں اس کا خصوصی جائزہ لینے کی ضرورت ہے۔ ہمیں اس بات کا بھی مشاہدہ کرنا ہے کہ ''باغ و بہار'' میں داستانی تکنیک کن شکلوں میں استعمال کی گئی ہے۔ ''باغ و بہار'' کے عہد کی داستانوں میں بہت سے داستانی اجزا اس دور کی مشترکہ ادبی وراثت کے طور پر بھی دیکھے جا سکتے ہیں۔ ہم یہاں مختصراً ان مباحث کے بارے میں کچھ باتیں کریں گے۔

داستانیں انسانی تہذیب و معاشرت کے حافظے کی حیثیت رکھتی ہیں۔ان داستانوں میں وہ منظر موجود ہیں جو تاریخ، مذہب، روحانیت اور علوم و فنون کی کتابوں میں غیر حاضر ہیں۔ در حقیقت داستانوں کو تہذیبی ذخائر کی حیثیت حاصل ہے۔داستانوں کے اس حافظہ میں اخلاقیات، جمالیات اور ادبیات کے علاوہ تہذیب کے بہت سے ادارے اپنے ادب آداب، ضوابط اور رسوم کے ساتھ نظر آتے ہیں۔ تہذیب اور تہذیبی رسم و رواج، روحانی عقائد، معاشرتی آداب، مجلسی رنگ و آہنگ، دربار داری کے ضابطے اور دوسرے بے شمار عناصر محض ان داستانوں ہی کی بدولت زندہ رہ گئے ہیں۔اسی طرح سے انسانی ادارے، ان کے ڈھانچے، کارکردگی، کارندے، سماجیات اور اخلاقیات کے ادارے ان داستانوں کے اوراق پر موجود ہیں۔

داستانیں مافوق الفطرت ہوتی ہیں مگر ماورائے عہد نہیں ہوتیں۔ وہ اپنے عہد کے تہذیبی وجود سے مکمل طور پر پیوست ہوتی ہیں۔ان داستانوں میں زماں و مکاں کا احساس صرف مفروضاتی سطح پر دلایا جاتا ہے۔ یہاں بادشاہ کا ذکر تو ملتا ہے۔اس کی ریاست کا حال بھی معلوم ہوتا ہے اور اس حال میں کسی آشوب کی نشان دہی بھی ہوتی ہے مگر ہمارے لیے بادشاہ بے نام رہتا ہے۔ ہم اس کی شناخت نہیں کرپاتے۔ ریاست کا نام اور زمانہ بھی مفروضاتی ہی رہتا ہے۔ان سب کوائف کو ہم اپنے متخیلہ کی ایک سطح پر رکھ کر دیکھتے ہیں اور ایک ان جانی دنیا میں آگے بڑھتے رہتے ہیں۔یوں داستان بہ ظاہر لازماں و لامکاں رہتی ہے، مگر داستان گو کا تہذیبی شعور ماورائے عہد نہیں جانے پاتا۔ وہ اپنے عہد کے تہذیبی باطن سے ہی کسی لازماں و لامکاں بادشاہ کی مجلسی زندگی، دربار کی شان و شوکت، محل کی زندگی، عیش و نشاط کے منظر اور رسوم و رواج کی دنیا کو آراستہ کر کے ہمارے سامنے پیش کرتا ہے۔ جیسے میرامن کے قصہ چار درویش کی بیشتر تہذیبی زندگی اٹھارھویں صدی کے آس پاس کی دنیا سے تعلق رکھتی ہے۔داستان نویس اسی عہد کا انسان تھا اور اسی عہد کے تہذیبی تجربے سے اس کا تخلیقی شعور روشن ہوا تھا۔ ”چار درویش“ کا تہذیبی خاکہ مغلیہ دور میں بننے والے تہذیبی شعور کا مظہر ہے۔

ماضی نمائی (Flash Back) داستانی تکنیک کا ایک خصوصی عمل ہے۔ جہاں ایک خاص منزل پر داستانی کردار اپنے ماضی کو روشناس کرانے کے لیے ماضی نمائی سے کام لیتے ہیں۔ یہ عمل ماضی کے واقعات و حوادث کو بیان کرتے ہوئے قصہ کو ایک منطقی انجام تک پہنچادینے کا کردار انجام دیتا ہے۔اس عمل کی ضرورت اس وقت پیش آتی ہے جب قصے کے ایک خاص نقطہ پر واقعات میں کوئی عجب سا تجسس پیدا ہو جاتا ہے جہاں کردار اپنے وجود کے گرد سوالیہ نشان بنائے ہوئے ملتے ہیں۔ان کے اعمال کی بعض کڑیاں ناقابلِ فہم، ناقابلِ قبول اور ناقابلِ وضاحت معلوم ہوتی ہیں۔ تحیر، سوال اور تجسس کی فضا گہری ہو جاتی ہے اور جب کردار اعصاب زدہ ہو کر خود بھی سوالیہ نشان بن جاتا ہے تو اس کے اعصاب کی کشیدگی کو سکون پر لانے کے لیے داستان میں ماضی نمائی (Flash Back) کا عمل شروع ہوتا ہے۔ جوں جوں ماضی میں سفر آگے آگے بڑھتا جاتا ہے، اعصابی کشیدگی میں دباؤ کم ہونے لگتا ہے اور اس سفر کی آخری منزل تک پہنچتے پہنچتے دباؤ بالکل ختم ہو جاتا ہے اور کردار کا اندرونی تناؤ اعتدال پر آجاتا ہے۔

پہلے درویش کی داستان کا یمنی سوداگر، جب یوسف سوداگر کو دمشق شہر میں اپنے گھر پر دعوت دیتا ہے تو

عشرتِ شبانہ کے اگلے روز وہ یوسف اور اس کی معشوقہ کے مردہ جسم کو ایک قالین میں لپٹے ہوئے دیکھتا ہے۔ اس کے گھر میں رہنے والی حسینہ بھی غائب ہو جاتی ہے۔ یمنی سوداگر کے لیے یہ ماجرا پریشانی پیدا کرتا ہے اور وہ اس واقعہ کے تحیر میں ڈوب کر سوالیہ نشان بن جاتا ہے۔ بعدازاں داستان کے ایک موڑ پر یمنی سوداگر اس حسینہ سے شادی کرلیتا ہے جو دراصل دمشق کی شہزادی تھی۔ نکاح کے بعد کئی راتیں وہ وظیفہ زوجیت کی ادائیگی سے قاصر رہتا ہے۔ شہزادی کے استفسار پر وہ اپنے ذہنی تناؤ کی اس کیفیت کو بیان کرتا ہے جہاں یوسف سوداگر اور اس کی معشوقہ کے بہیمانہ قتل کی خوں آلودہ تمثال ہنوز لٹکی ہوئی ہے۔ چنانچہ دمشق کی شہزادی مجبور ہو کر ماضی نمائی کے عمل سے پرانی داستان کی باز آفرینی کرتی ہے اور اس پر گزرنے والے خونیں آشوب کا ماجرا سننے کے بعد یمنی سوداگر پر سکون ہو جاتا ہے۔ اسی طرح سے خواجہ سگ پرست اور اس کے بھائیوں کا قصہ بھی ماضی نمائی (Flash Back) کی تکنیک میں بیان کیا گیا ہے۔ دوسرے درویش میں سانڈنی سوار قاتل جو ہر ماہ ایک غلام کو قتل کرتا ہے' اس کی کہانی بھی اسی تکنیک کے ذریعے بیان کی گئی ہے۔

"باغ و بہار" کے مختلف موضوعات کا جائزہ لیتے ہوئے اب ہم ایک ایسے موضوع پر بات کرنے والے ہیں جس کا ذکر داستان کی تنقید میں نہیں ملتا ہے۔ اس لیے ہم یہاں داستان کی ایک اہم تکنیک "ہم وقتیت" (Synchronicity) کا ذکر کریں گے۔ یہ 'ہم وقتیت' آخر کیا ہے؟ 'ہم وقتیت' داستان کی ایک ایسی صورتِ حال ہے جس میں کچھ کام یا واقعات کا عمل پراسرار طور پر کسی غیبی اشارے سے ایک ہی وقت میں سرانجام پاتا ہے۔ 'ہم وقتیت' کا تجربہ ہم زندگی میں کسی نہ کسی وقت ضرور کرتے ہیں۔ ہم یہ مشاہدہ کرتے ہیں کہ دو یا دو سے زائد کرداروں میں اتفاقی طور پر وقت کے ایک خاص دورانیہ میں ارتباط کا عمل نظر آتا ہے۔ یہی ہم وقتیت ہے۔ اکثر حالتوں میں ہم یہ نہیں جان سکتے کہ اس ارتباط کے پس منظر میں کون سی قوت کام کر رہی ہے۔

آیئے "باغ و بہار" کے مختلف واقعات اور مقامات پر "ہم وقتیت" سے رونما ہونے والا ڈرامہ دیکھتے ہیں۔ ہم "باغ و بہار" کے چاروں درویشوں کے بارے میں یہ جانتے ہیں کہ وہ زندگی سے مایوس ہو کر خودکشی کرنے کی کوشش کرتے ہیں اور عین اسی وقت ہم وقتیت کے پراسرار عمل میں عالم غیب سے ایک برقع پوش سوار نمودار ہو کر ان کو اس فعل سے باز رکھتا ہے۔ یہ سوار وہ اشارۂ غیبی ہے جو ان درویشوں کی زندگیوں کا ضامن و مامن بن جاتا ہے۔ ہم وقتیت بہر حال چاروں درویشوں کی قسمت ہے اور یہ ہم وقتیت ہی ہے جو ان کی جان کا تحفظ کر جاتی ہے۔ مگر چاروں اس بات سے بالکل بے خبر رہتے ہیں کہ ان کو اشارۂ غیبی کی بدولت تحفظ مل سکا ہے اور یہ اشارۂ غیبی اس امر کا بھی اشارہ ہے کہ مستقبل کے لیے کوئی خبر دل پذیر ملنے والی ہے اور نقش مراد حاصل ہونے والا ہے۔ مگر یہ خبر کہاں ملے گی؟ نقش مراد کس مقام پہ ملے گا؟ اور نامراد کب صاحب مراد ہوگا؟ یہ باتیں مستقبل کے لیے اٹھا رکھی جاتی ہیں۔ جہاں نامعلوم کی جستجو اور ان دیکھے سفر کے مراحل اور مصائب ابھی باقی ہیں۔

ہم وقتیت کے اس غیبی فیضان کی بدولت چاروں درویش موت کے ہلاکت خیز انجام سے بچ جاتے ہیں' حالاں کہ بہ حالتِ مایوسی وہ خود اس انجام کی منزل تک پہنچنے کا عزم رکھتے تھے۔ دراصل یہ وہ مرحلہ ہے جہاں وہ منطقی

طور پر اپنے جینے کا جواز تلاش نہیں کر پاتے اور یوں موت ان کے درماں کا جواز بن جاتی ہے اور اب اس مرحلہ میں موت اور ان کے درمیان صرف ہم وقتیت ہی کا عمل ہے جو جوازِ مرگ کو جوازِ حیات میں بدل دیتا ہے' چناں چہ چار درویشوں کے اس قصے میں اگر ہم وقتیت کے اتفاقات موجود نہ ہوتے تو چاروں درویشوں کی داستان الگ الگ رہتی مگر اتفاقات سے ان کا ملاپ ہو جاتا ہے۔ درویشوں کی خودکشی کا عمل ذات کے شدید تناؤ کے باعث پیدا ہوتا ہے جہاں پے در پے ناکامیوں' صدمات اور جاں گدازی کے مراحل سے گزرنے کے بعد ان کا مجروح نفیسہ شکستگی کی شدتوں سے گزرتا ہے۔ اس مسلسل شکستگی اور مسلسل یاس کا سفر بالآخر ان کو تناؤ کی اس انتہا پر لے آتا ہے جہاں ان کی ریزہ ریزہ شخصیت بکھر جانے کی طرف مائل ہوتی ہے۔ اس مقام پر ذات اپنے ساتھ جارحیت کرنے کی طالب ہوتی ہے اور یہ جارحیت خود اذیتی (Masochism) کی ایک شکل بن جاتی ہے اور اس کی آخری بدترین شکل وہ ہے جہاں ذات ہلاکت خیز جارحیت پر اتر آتی ہے۔ یہی مقام خودکشی کا ہے۔

یہاں ہم کو یہ بھی دیکھنا چاہیے کہ درویشوں میں یہ جبلتِ مرگ کیوں تیز ہوتی ہے؟ کیا اس کا سبب عرصۂ حیات کے مختصر سفر میں ان کی ناکامی ہے؟ اور کیا یہ ناکامی ان کے سفرِ حیات کی مزید منزلوں کو بے معنی اور لایعنی عمل سے تعبیر کرتی ہے؟ مسئلہ یہ ہے کہ اس تعبیر کی آواز سن کر ہی درویش جبلتِ مرگ کے شدید تناؤ میں آجاتے ہیں۔ وہ اس تناؤ کی جاں گسل کیفیات کو کم کرنے میں ناکام نظر آتے ہیں اور آخرکار ہوتے ہوتے جبلتِ مرگ ان پر مکمل طور پہ غالب آجاتی ہے اور وہ زمان و مکان کے اسی نقطہ پر خودکشی کرنے کے لیے آگے بڑھتے ہیں۔ مگر اس نقطہ پر ہم وقتیت کی پراسرار قوت ان کو بچالیتی ہے اور وہ چاروں ایک اکائی میں پرو دیے جاتے ہیں۔ ان کے درمیان ربطِ باہمی قبرستان کی ایک رات میں تشکیل پذیر ہوتا ہے اور جب وہ اپنی اپنی داستانیں سنا چکتے ہیں تو ان پر انکشاف ہوتا ہے کہ ہم وقتیت کی باطنی عنایات سے ان کی جانیں محفوظ ہو سکی ہیں۔ مستقبل کے لیے وہ چاروں ایک لطیفۂ غیبی کے منتظر ہیں۔ لطیفۂ غیبی کا یہ انتظار ان کو نقشِ مراد کے حصول میں ایک بار پھر ربط کی ایک اکائی میں جوڑ دیتا ہے۔ وہ چاروں الگ الگ فرد ہوتے ہوئے بھی معنویت کی ایک وحدت میں منسلک اور مربوط نظر آتے ہیں۔ یہاں پر وہ پھر ہم وقتیت کے کسی غیبی اشارہ کی توقع میں بیٹھے مستقبل کے خواب دیکھنے لگتے ہیں۔ چاروں درویشوں کے درمیان ایک نقطۂ اتحاد قائم ہوتا ہے اور یہ وہ نقطہ ہے جہاں چاروں درویش بچھڑی ہوئی حسیناؤں کے وصل کے لیے اکٹھے ہوتے ہیں۔ مگر ابھی تک نہیں جانتے ہیں کہ ان کی مراد کا حصول کیوں کر ممکن ہوگا؟ کب ہوگا؟ کیسے ہوگا؟ اب وہ لوگ کسی مہلک مایوسی کا شکار نہیں ہیں۔ غیبی اشارے کی روشنی ان کو میسر آچکی ہے۔ وہ شب و روز غیب کے پردوں کی پردہ کشائی کے لیے چشم وا کیے رکھتے ہیں۔ مگر زماں و مکاں کی پردہ کشائی ان پر نہیں ہوتی۔ بچھڑی ہوئی محبوبۂ دل نواز کے وصل کا نقطۂ زماں ان کی توجہ کا مرکز بن جاتا ہے۔ مگر ان کے اختیار میں کوئی بھی شے نہیں ہے۔ ان کے پاس کوئی بھی ایسی مخفی یا ظاہری قوت نہیں ہے جو ان کو زماں و مکان کے اتصال کی دنیا تک پہنچا دے۔ یہاں سعی' جد و جہد' مہم جوئی اور قوت کا تصور بے معنی ہو جاتا ہے اور تمام تر انحصار صرف غیبی اشارہ ہی پر کرنا پڑتا ہے۔ گویا ان کے نفیسہ (Psychoid) کے کردار کی نفی ہو جاتی ہے۔ لہٰذا ان کی ذات نفیسہ کی لامحدود قوتوں

سے دست بردار ہو جاتی ہے۔ دیکھا جائے تو یہ اذیت کی منزل بھی ہے جہاں ان دیکھا انتظار ہے۔ ذات حرکت و حرارت سے محروم کر دی گئی ہے۔ شدید لاچاری کی کیفیت ہے۔ مگر یہ تھکے ہارے 'واماندگی کی گرد میں اٹے ہوئے درویش خاموشی اور صبر و رضا کی منزل کے راہی بن جاتے ہیں۔ اب یہ باطنی طرزِ احساس ہی ان کا مداوا بن گیا ہے۔ نفیسہ (Psychoid) کے کردار سے دست بردار ہو کر صبر و رضا کا صوفیانہ ہتھیار ان کی باطنی دنیا کا استعارہ بن جاتا ہے۔ در حقیقت صبر و رضا کی کیفیت ایک علامتی حصار کی طرح ان کے گرد کھنچ جاتی ہے اور اب اس حصار کے اندر محرومی و یاس یا ناامیدی کا غلبہ ان پر نہیں ہو سکتا ہے۔ اسی علامتی حصار کی لازوال پناہ میں چاروں درویش آنے والے ایام میں کسی اچھی خبر کے منتظر بیٹھے ہیں۔

"باغ و بہار" میں اگرچہ مافوق الفطرت عناصر کی کثرت نہیں ہے مگر پھر بھی یہ عناصر کسی نہ کسی شکل میں داستان پر سایا کناں ملتے ہیں۔ ان کے اثرات میر امّن کے عہد تک اتنے گہرے تھے کہ "باغ و بہار" کا مصنف گھوم پھر کر ان کو داستان کا حصہ بنانے پر مجبور نظر آتا ہے۔ مافوق الفطرت قوتیں اچانک نمودار ہو کر اپنا کردار ادا کرتی ہیں اور انسانی زندگی میں ایک تحیر چھوڑ جاتی ہیں اور انسان بے بس و لاچار ہو کر رہ جاتے ہیں۔ وہ ان کے خلاف جہد آزما نہیں ہو سکتے کیوں کہ ان کو تحیر کی حقیقت معلوم نہیں ہوتی ہے۔ البتہ کسی اور قوت کے اشارے پر اگر وہ حقیقت جان جائیں تو مہم جوئی شروع کر دیتے ہیں۔ باغ و بہار میں مافوق الفطرت قوتیں بعض جگہ انسانوں کو اغوا کرتی ہیں۔ ایک غالب قوت کے طور پر وہ جب چاہیں کسی کو اغوا کر لیتی ہیں۔ اس طرح اغوا شدہ کردار کا عمل ساکت ہو جاتا ہے اور وہ داستان کے پس منظر میں چلا جاتا ہے۔ مگر اس سے منسلک کردار کسی نہ کسی صورت میں متحرک رہ کر کوشش کرتا ہے یا پھر بہ صورت دیگر تھک ہار کر راضی بہ رضا ہو جاتا ہے اور کسی لطیفۂ غیبی کا انتظار کرنے لگتا ہے جیسے چاروں درویش ہر طرح سے ناکام و نامراد ہو کر راضی بہ رضا ہو جاتے ہیں۔

باغ و بہار کے مافوق الفطرت کردار انسانی کرداروں کی طرح دوستی اور تعلقِ خاطر کا لحاظ رکھتے ہیں۔ وہ عام انسانی کرداروں کی طرح مشکلات میں معاونت بھی کرتے ہیں اور اپنے جیسے دوسرے کرداروں پر اثر انداز بھی ہوتے ہیں۔ یہ کردار نیکی بدی اور گناہ و ثواب میں عام انسانوں کی طرح پیش آتے ہیں جیسے انسانی معاشرے میں غالب انسان کم زور کا حق چھین لیتے ہیں' طاقت کا غلط استعمال کرتے ہیں۔ بس یہی حالت ان مافوق الفطرت کرداروں کی بھی ہے۔

"باغ و بہار" میں مافوق الفطرت عناصر کا کردار کئی اعتبار سے توجہ طلب ہے۔ یہ عناصر انسان اور انسانی دنیا کے ماورا رہنے کے باوجود' انسان اور اس کی دنیا میں موجود رہتے ہیں۔ اگرچہ وہ انسانی دنیا کا حصہ نہیں ہیں مگر پھر بھی وہ اس عالم انسانی میں مختلف مواقع پر ظہور پذیر ہوتے ہیں۔ وہ انسان کے ساتھ محبت اور نفرت کے ملے جلے جذبات ظاہر کرتے ہیں۔ خوب صورت مردوں اور عورتوں کے ساتھ عشق بازی بھی جاری رکھتے ہیں۔ مہمات میں تباہ حال ہیرو کے لیے غیبی امداد بھی فراہم کرتے ہیں اور ہر خطرناک ساعت میں ہیرو کو غیبی آواز یا علامتوں کے ذریعے خطرے کی خبر بھی دے دیتے ہیں۔ گویا کہ مافوق الفطرت ہونے کے باوجود وہ انسانوں کی زندگی میں کوئی نہ

کوئی کردار ادا کرتے ہیں۔ اس طرح داستانوں میں ان عناصر کا وجود اگرچہ ان دیکھا رہتا ہے مگر ان کی موجودگی کا احساس انسانی لاشعور میں موجود رہتا ہے۔ داستانی دور میں انسانی ذہن کی زیریں سطح پر ان عناصر کی موجودگی ایک ان دیکھی حقیقت کا درجہ اختیار کر گئی تھی۔ ایک ایسی حقیقت' جو حقیقت نہیں تھی مگر کسی طرح سے بھی وہ حقیقت سے کم نہیں تھی۔ یہ جانتے ہوئے بھی کہ یہ ان دیکھی حقیقت فطری نہیں ہے' انسان اس کو قبول کرنے پر مجبور تھا۔ اس کے اجتماعی لاشعور کے نہاں خانوں میں مافوق الفطرت عناصر کا وجود اتنا مستحکم ہوتا گیا تھا کہ اس سے انکار کر کے وہ کائنات کے اسرار کو سمجھنے کا وسیلہ نہ رکھتا تھا۔ چنانچہ مافوق الفطرت عناصر کا کردار نسل در نسل انسانی حافظہ کو منتقل ہوتا چلا آیا تھا۔ مشرق کی داستانوں میں ان عناصر کا وجود پھیلتے پھیلتے انسانی دنیا سے بہت زیادہ وسیع ہو گیا تھا بلکہ یہ کہنا بہتر ہوگا کہ یہ وجود لاانتہا ہوتا گیا تھا۔ ''داستان امیر حمزہ'' یا ''طلسم ہوش ربا'' کے دفاتر مافوق الفطرت دنیا کی وسعتوں کے شاہد ہیں جہاں انسانی فینٹسی اپنی انتہاؤں پر نظر آتی ہے۔

داستانی ثقافت میں ''موت'' کے استعارے پر توجہ نہیں دی گئی ہے۔ یہ استعارہ بے حد قوی اور تخلیقی ہے۔ اس کی حرکی قوت سے داستان کے تاروں میں حرکت و حرارت کا سامان فراہم ہوتا ہے۔ داستان کی ثقافت میں ''موت'' کا استعارہ خاتمے یا ہلاکت کا استعارہ نہیں ہے۔ یہ کردار کی زندگی کے تسلسل، ارتقا اور سعی کا استعارہ ہے۔ جہاں کردار کی تمام مخفی و ظاہری قوتوں کا ارتکاز ہو جاتا ہے۔ موت ایک ایسا نقطہ ہے جہاں پہنچ کر کسی کردار کی اگلی منزل شروع ہوتی ہے۔ یعنی اس کی حیات نو کا عمل ــــ داستانوں کی جاں کاہ مہمات میں کردار ہمہ وقت جان ہتھیلی پہ رکھے پھرتے ہیں۔ موت ان کے لیے کسی خوف' دہشت یا عذاب کی تمثال نہیں ہے۔ محض منظر بدلنے کا نام ہے۔ یہاں ہر کردار موت کے منہ میں داخل ہوتا ہے۔ اپنے وجود کو موت کے سائے میں مکمل کرتا ہے اور ایک نئی زندگی کا سامان مہیا کر لیتا ہے۔

اس مسئلہ کی وضاحت کے لیے ہم ''باغ و بہار'' سے اس موقع کی مثال پیش کریں گے جہاں خواجہ سگ پرست کو ایک تنگ و تاریک کنویں میں پھینک دیا جاتا ہے۔ علامتی طور پر کنواں نسوانی سرچشمہ ہے اور مادر عظمیٰ کے رحم کی علامت ہے اور کنویں سے رہائی کا مطلب رحم مادر سے باہر آنا ہے۔ یعنی زندگی کا نیا سفر شروع کرنا ہے۔ خواجہ سگ پرست کے اضطراب اور تکلیف کا زمانہ جو کنویں میں بند رہ کر گزرتا ہے' وہ رحم مادر سے مشابہ ہے۔ کنواں طہارت و مکتی کا استعارہ بھی ہے۔ خواجہ سگ پرست بھی کنویں سے اسی قسم کے تجربے کے ساتھ برآمد ہوتا ہے اور زندگی کا نیا سفر شروع کرتا ہے۔

آیئے ''موت'' کے استعارے کی وضاحت ہم دوسرے درویش کی داستان کے ایک کردار سے کرتے ہیں۔ قصے کی کڑیوں کے مطابق اس کردار کا جہاز ڈوب جاتا ہے۔ وہ کنارے پر پہنچتا ہے جہاں اسے ''جنگل''، ''قلعہ''، ''دروازے''، ''تالے'' اور ''پہاڑوں'' کے استعاروں سے گزرنا پڑتا ہے۔ وہ ایک شہر کی طرف بڑھتا ہے اور اس کے دروازے سے اندر داخل ہو جاتا ہے۔ یہ ''موت'' کا دروازہ تھا' چنانچہ رسم شہر کے مطابق اسے بڑے بت کے سامنے پیش کر دیا جاتا ہے۔ جہاں بت کے رد و قبول کے اشارے پر موت اور زندگی کا فیصلہ ہوتا ہے۔ بت کے شرفِ قبولیت

بخشنے سے وزیر کی بیٹی سے اس کردار کی شادی ہو جاتی ہے۔ مگر دو سال کے بعد حالت زچگی میں بیوی کا انتقال ہو جاتا ہے۔اس شہر کی رسم کے مطابق "قلعہ" کا تالا کھولا جاتا ہے اور اس کردار کو تابوت سمیت اندر بند کر کے تالا لگا دیا جاتا ہے۔یہ وہی قلعہ ہے جہاں اس نے شہر میں داخلے سے پہلے دروازے پر تالا لگا ہوا دیکھا تھا۔ یہ دروازہ موت کا دروازہ تھا اور یہ تالا موت کا تالا تھا اور قلعہ موت کے حصار کا استعارہ تھا۔ بیوی کی موت کے بعد اس کردار کو باقی ماندہ زندگی اسی استعارہ کے اندر بسر کرنا تھی۔ وہ کچھ وقت تابوت کے ہم راہ آنے والی خوراک پر گزر اوقات کرتا ہے۔ مگر یہ خوراک ختم ہونے لگتی ہے۔اس کے بعد یہ کردار تابوت کے ساتھ آنے والے زندہ لوگوں کو قتل کر کے ان کی خوراک پر زندہ رہتا ہے۔وہ ہر بار کسی کو موت کے منہ میں دھکیل کر خود موت سے بچ جاتا ہے اور نئی زندگی پالیتا ہے۔ یہ عمل تسلسل سے جاری رہتا ہے۔ اسی قلعہ میں شہر کے وکیل کی بیٹی اپنے شوہر کے تابوت کے ساتھ آتی ہے۔وہ اس عورت کو نہیں مارتا۔ آئندہ ایام میں دونوں باہم مل کر رہتے ہیں اور تابوتوں کے ہمراہ آنے والے زندہ لوگوں کو مار کر ایک نئی زندگی حاصل کرنے لگتے ہیں اور بالآخر موت کے حصار کے استعارے یعنی قلعہ سے فرار ہونے میں کام یاب ہو جاتے ہیں اور ان کی حیات نو کا دور شروع ہو جاتا ہے۔

کردار "باغ و بہار" کے ہوں یا عام داستانوں کے، یہ انسانوں کی حقیقی دنیا کے رسمی آداب، منہیات، اخلاقیات اور تہذیبی اصولوں کے پابند نہیں ہوتے ہیں۔ بالخصوص اخلاقی منہیات کو وہ عملی طور پر قبول نہیں کرتے۔ ان کے کردار سے یہ کہیں بھی ظاہر نہیں ہوتا کہ وہ کسی اخلاقی یا مذہبی ضابطے کی خلاف ورزی کے مرتکب ہو رہے ہیں۔ ان ضابطوں کے خلاف چلنے میں وہ کوئی قباحت یا کسی قسم کا اخلاقی دباؤ محسوس نہیں کرتے۔ اسی لیے اخلاقی منہیات کے ضابطے ان کے لیے بے معنی معلوم ہوتے ہیں۔وہ پوری آزادی سے معاشرتی قدغنوں کے خلاف چلتے ہیں۔ داستان کی دنیا میں یہ سب کچھ حسب معمول ہے جب کہ عام انسانی دنیا میں یہ سب غیر معمولی ہے، جہاں ان حرکات اور اعمال کو گناہ سے تعبیر کیا جائے گا۔ مگر داستان کی دنیا میں اخلاقیات کے تصورات مختلف ہیں۔ یہ آزاد خیال لوگوں کی دنیا ہے۔ یہاں بادہ نوشی یا مباشرت کو گناہ سے موسوم نہیں کرتے۔ یہ داستانی دنیا کا معمول ہے۔ کردار مسلم ہوں یا غیر مسلم۔ سب کے سب یکساں رویوں کے ساتھ ایک جیسا کردار رکھتے ہیں۔ فرق صرف اتنا ہے کہ بعض مسلمان کردار کہیں بادہ نوشی کرتے ہوئے ملتے ہیں اور کہیں مباشرت میں مصروف نظر آتے ہیں اور کہیں کہیں ان اعمال کے بعد نماز پڑھتے ہوئے بھی نظر آتے ہیں۔ کسی مشکل میں پڑ جائیں تو لاشعوری طور پر خدا اور رسولؐ کو یاد کرتے ہیں۔اگر کردار کسی غیر مسلم خاتون کا ہے تو معمولی سی تبلیغ کے بعد اس کے مسلمان ہونے کا تصور داستانوں میں عام ہے۔ جیسا کہ خواجہ سگ پرست والے قصے میں دو خواتین اسلام قبول کر لیتی ہیں۔

باغ و بہار کے کردار جنسی اشتہاؤں (Eroticism) کے رسیا ہیں۔ جنسی تعلق میں وہ اپنے سماجی مقام اور مرتبے کا بالکل خیال نہیں کرتے۔ شہزادیاں یا ملکائیں اپنے سے کم مرتبہ لوگوں سے صحبت کرتی ہیں۔ داستانی عشق مقام و مرتبہ کا قائل نہیں۔اس دنیا میں حقیقت عشق ہے اور اس سطح پر تمام کردار مساوی نظر آتے ہیں۔البتہ باقاعدہ سماجی بندھنوں کی غرض سے یہ کردار مذہبی احکام کے مطابق شادیاں بھی کرتے رہتے ہیں جیسے سگ پرست کئی

شادیاں کرتا ہے' البتہ غیر مسلم خواتین کو وہ مسلمان ضرور کرتا ہے۔ باغ و بہار کے تقریباً بیشتر کرداروں کی ہر سعی' جستجو اور مہم کا مطمح نظر جنس ہی ہے۔ باغ و بہار کا کوئی کردار اس سے ماورا نہیں ہے۔ ممتاز حسین کا یہ کہنا ہے کہ باغ و بہار بنیادی حیثیت سے صوفیانہ ہے۔[۱۹] مگر باغ و بہار پر صوفیانہ رنگ سے زیادہ جنس پرستی غالب ہے۔ صوفیانہ رنگ محض روایتی ہے۔ اس داستان کی عمومی فضا میں جنسی اشتہا کے رنگ جگہ جگہ دیکھے جاسکتے ہیں۔ درحقیقت باغ و بہار جنس پرست درویشوں کی داستان ہے۔ ان درویش کرداروں پر ظاہراً درویشی کا خول چڑھا ہوا ہے اور یہ خول بھی اس وجہ سے نظر آتا ہے کہ زندگی کی دوڑ میں ان کی محبوبائیں بچھڑ گئی ہیں اور اس کے بعد ان کے لیے زندگی بے مقصد اور لاحاصل ہو چکی ہے۔ سب کچھ ہار جانے کے بعد اب وہ درویشی کے خول چڑھائے قبرستان کی ویران روشنی میں اپنے ٹھکانوں پر بیٹھے عہد ماضی کے اوراق پلٹنے میں مصروف ہیں۔ ورنہ مادی زندگی میں وہ روپے پیسے اور جنس کے خواہاں تھے۔ اپنے اچھے زمانوں میں وہ مسجدوں' قبرستانوں اور درگاہوں کا رستہ اختیار نہیں کرتے تھے۔ ان کے قدم تجارتی منڈیوں' مثالی حسیناؤں اور خوب صورت چہروں کی طرف اٹھتے تھے۔ ان کے کرداروں میں امرد پرستی کے رجحان بھی دیکھے جاسکتے ہیں۔ جیسے خواجہ سگ پرست وزیرزادی کو مردانہ لباس میں دیکھ کر اس کے حسن کا گھائل ہو جاتا ہے۔ یہ اس کی امرد پرستی کا صرف نظری رخ ہے۔ یہ محمد شاہی دور میں امرد پرستی کے حد سے بڑھے ہوئے ذوق کا اثر لگتا ہے۔ لیکن خواجہ سگ پرست ہو یا کوئی اور کردار عملی طور پر امرد پرست معلوم نہیں ہوتا۔ ان جنس پرست کرداروں میں ایک بہت دل چسپ کردار مبارک کا ہے جو چوتھے درویش یعنی چین کے شہزادے کا غلام ہے۔ وہ جنس پرستی میں اپنے آپ کو بے قابو سمجھتا ہے' چنانچہ جب وہ شہزادے کے ساتھ جنوں کے بادشاہ صادق کے حکم پر ایک حسینہ کی تلاش میں نکلتا ہے تو بادشاہ کے خوف سے اپنی علامت مردی کاٹ کر ایک ڈبیا میں بند کرتا ہے اور اسے سربہ مہر کر کے سرکاری خزانچی کی تحویل میں دے دیتا ہے اور اپنے مقام خاص پر سلیمانی مرہم لگا لیتا ہے۔

"باغ و بہار" کے کردار ہر عمر میں رومانس کے لیے تیار ملتے ہیں۔ شہر نیم روز کے شہزادے کو نجومیوں کے اشارے پر چودہ برس کی عمر تک آسمان کے نیچے رہنے سے روک دیا جاتا ہے۔ شہزادہ ایک روز اپنے گھر کے گنبد میں ایک پھول دیکھتا ہے۔ یہ پھول خارجی دنیا سے اس کے ارتباط کا پہلا اساطیری استعارہ تھا جس سے اس کی نئی زندگی کا آغاز ہونا تھا۔ اس کے سامنے وہ پھول بلند ہوتا جاتا تھا۔ اس فعل میں یہ رمزیت تھی کہ اس کے اندر جذبے اور جبلتوں کی چھپی ہوئی دنیا کا ظہور ہونے والا ہے۔ جہاں وہ حیاتی زندگی کے نئے ذائقوں کی سرحدیں پار کرنے کو تھا' اس موقع پر ایک پری کا ظہور ہوتا ہے۔ پری کے قرب میں اسے رومانس کا پہلا تجربہ ہوتا ہے۔ پری ہی کے ہاتھ سے وہ شراب گل گلاب پیتا ہے۔ اس کے ساتھ اس کی دنیا بدل جاتی ہے۔

آئیے اب ہم پہلے درویش کی شہزادی کے کردار کا جائزہ لیتے ہیں۔ پہلے درویش کی شہزادی کا نفسی مسئلہ اس وقت پیدا ہوتا ہے جب وہ محل میں عیش و آرام کی زندگی سے اکتا جاتی ہے۔ شباب کی ابتدائی منزلوں میں طبیعت کا بے مزہ ہو جانا' مزاج کا سودائی سا ہونا اور دل کے اندر اداسی و حیرانی کا اتر آنا یہ ظاہر کر رہا ہے کہ اس کے کردار

میں اکتاہٹ اور بے رنگی کا احساس شدید ہو رہا ہے۔ کوئی ان جانا سا جذبہ اس کے اندر نامعلوم طور پر چمک رہا ہے۔ مگر یہ سب کچھ اس کے لیے موہوم اور غیر واضح تجربے کی حیثیت رکھتا ہے۔ مسئلہ یہ ہے کہ دمشق کی شہزادی لاشعوری سطح پر جنسِ مخالف کی خواہش محسوس کر رہی ہے۔ اس کے لاشعور سے جھانکتے ہوئے جنسی خواہش کے لپکے اس کی جبلت کے سرچشموں سے تاک جھانک کرنے لگے ہیں اور وہ اپنی ذات کو نامکمل محسوس کرنے لگی ہے۔ چنانچہ جب وہ خواجہ سرا سے اپنی کیفیات کا اظہار کرتی ہے تو نفسی طور پر وہ وحشت کی کیفیات سے گزر رہی ہوتی ہے۔ محل کا تجربہ کار خواجہ سرا جب اسے نشہ آور مشروب 'ورق الخیال' پلاتا ہے تو اس کی وحشت کا زور ٹوٹنے لگتا ہے۔ لاشعوری مہیجات تیز ہونے لگتے ہیں اور ان اثرات کے تحت اپنی ذات کو مکمل کرنے کی خواہش زور پکڑنے لگتی ہے۔ یہ سارا عمل اس کے اندر چپ چاپ جاری رہتا ہے جہاں جنسی طلب بدن کی تکمیل چاہتی ہے۔ درحقیقت یہ افزائش کا جذبہ ہے مگر شہزادی کے مخصوص حالات کے باعث نامکمل رہتا ہے۔ اب مسئلہ یہ ہے کہ شہزادی کے بدن کی تکمیل کیوں کر ممکن ہو سکتی ہے اور وہ کون سا ایسا کردار ہے جو اس کام کو بہ خوبی سرانجام دے سکتا ہے۔ اس مقصد کے لیے شہزادی کو ایک معمول کی ضرورت محسوس ہوتی ہے۔ حسنِ اتفاق سے یہ معمول پہلے ہی سے اس کے پاس موجود تھا۔ ہماری مراد یوسف سے ہے جو بعد ازاں یوسف سوداگر کہلاتا ہے۔ وہ شہزادی کے جنسی معمول کا فریضہ ادا کرتا ہے۔ ابتدائے بلوغت کی منزل میں شہزادی یوسف سے ہنسی مذاق اور چھیڑ چھاڑ کر کے خود کو مسرور کرتی ہے۔ یہ وہ وقت تھا جب یوسف ابھی بالغ نہ ہوا تھا، لڑکپن سے گزر رہا تھا۔ اس مقام پر شہزادی یوسف کی سرپرستی کرتی ہے۔ اسے محل میں آنے جانے کی اجازت ہے اور شہزادی اسے اپنی مہربانیوں سے نوازتی رہتی ہے:

> "تھوڑے دنوں میں فراغت اور خوش خوری کے سبب سے اس کا رنگ روغن کچھ کا کچھ ہو گیا اور کینچلی سی ڈال دی۔ میں اپنے دل کو ہر چند سنبھالتی، پھر اس کافر کی صورت جی میں ایسی کھب گئی تھی، یہی جی چاہتا تھا کہ مارے پیار کے اسے کلیجے میں ڈال رکھوں اور اپنی آنکھوں سے ایک پل جدا نہ کروں۔ آخر اس کو مصاحبت میں داخل کیا اور خلعتیں طرح بہ طرح کی اور جواہر رنگ بہ رنگ کے پہنا کر دیکھا کرتی۔ بارے اس کے نزدیک رہنے سے آنکھوں کو سکھ، کلیجے کو ٹھنڈک ہوئی۔ ہر دم اس کی خاطر داری کرتی۔ آخر کو میری یہ حالت پہنچی کہ اگر ایک دم کچھ ضروری کام کو میرے سامنے سے جاتا تو چین نہ آتا۔"[۲۰]

یہاں شہزادی کے کردار میں ماں کی تمثال کا عکس بھی دیکھا جا سکتا ہے۔ اس شکل میں وہ اپنی ناآسودہ جبلی خواہش کو مہربانی اور محبت کے روپ میں پرسکون کرتی ہے۔ اس لڑکے کی بلوغت اور جسمانی پختگی کے بعد وہ اسے بہ طور محبوب قبول کر لیتی ہے۔ شہزادی کا یہ نوجوان محبوب جو ابھی عنفوان شباب کی منزلوں میں ہے داستان میں کچھ مدت تک ایک بامراد عاشق کا کردار ادا کرتا ہوا نظر آتا ہے۔ شہزادی اس کے وجود سے اپنے نامکمل وجود کی تکمیل کرتی ہے اور یوں ایک مکمل عورت بن جاتی ہے اور اپنے محبوب کو ایک مکمل مرد بنا دیتی ہے۔ اپنے محبوب سے ہر بار نشاطِ وصل کے بعد وہ دوبارہ اپنے وجود کو نامکمل سمجھنے لگتی ہے اور یوں تکمیل اور عدم تکمیل کا یہ سلسلہ جاری رہتا ہے

اور جب داستان میں پہلی بار یہ سلسلہ منقطع ہو جاتا ہے تو شہزادی کا وجودی اضطراب ہر قیمت پر اپنے عاشق کو پانے کے لیے کوشاں ہو جاتا ہے۔ قصہ میں وہ موقع یاد کیجیے جب نوجوان کو بلوغت کی حد پر پہنچنے کے بعد محل میں داخل ہونے سے منع کر دیا جاتا ہے۔ ایسے حالات میں ہجر کے سبب شہزادی کی نفسی حالت کیا سے کیا ہو جاتی ہے۔ داستان میں ان پر اضطراب گھڑیوں کا بیان موجود ہے:

"مجھے تو اس بغیر کل نہ پڑتی تھی' ایک دم پہاڑ تھا' جب یہ احوال ناامیدی کا سنا' ایسی بد حواس ہو گئی گویا مجھ پر قیامت ٹوٹی اور یہ حالت ہوئی کہ نہ کچھ کہہ سکتی ہوں' نہ اس بن رہ سکتی ہوں۔ کچھ بس نہیں چل سکتا۔ الٰہی کیا کروں' عجب طرح کا قلق ہوا۔ مارے بے قراری کے اسی محلی کو (جو میرا بھید و تھا) بلا کر کہا کہ مجھے غور اور پرداخت اس لڑکے کی منظور ہے۔ بالفعل صلاح وقت یہ ہے کہ ہزار اشرفی پونجی دے کر چوک کے چوراہے میں دکان جوہری کی کروا دو تو تجارت کر کے اس کے نفع سے اپنی گزران فراغت سے کیا کرے اور میرے محل کے قریب ایک حویلی اچھے نقشے کی رہنے کے لیے بنوا دو۔ لونڈی' غلام' نوکر چاکر جو ضرور ہوں' مول لے کر اور درماہا مقرر کر کر آس پاس رکھوا دو کہ کسو طرح بے آرام نہ ہو۔ خواجہ سرا نے اس کی بود و باش کی اور جوہری پنے اور تجارت کی سب تیاری کر دی۔"[۲۱]

یوسف کا کاروبار چل نکلا اور وہ خوش حال ہو تا گیا مگر شہزادی کے لیے اس کی جدائی ناقابل برداشت ہوتی گئی۔ اب اسے محل میں بلانا ممکن نہ تھا۔ اور شہزادی کا حال یہ تھا کہ وہ وصل کے لیے سخت بے چین ہوتی جارہی تھی۔ بالآخر ملاپ کے لیے سرنگ نکلوائی جاتی ہے۔ "سرنگ" خفیہ رابطہ کا استعارہ ہے۔ رابطہ کا یہ خفیہ استعارہ شہزادی اور نوجوان یوسف کے درمیان وجود کی سرشاریوں کا سلسلہ قائم رکھتا ہے:

"ہر روز جب شام گہری ہو جاتی خواجہ سرا اس نوجوان کو اس سرنگ کے راستے محل میں لے آتا۔ "تمام شب شراب کباب، عیش و عشرت میں کٹتی۔" "جب فجر کا تارا نکلتا اور موذن اذان دیتا، محلی اسی راہ سے اس جوان کو اس کے گھر پہنچا دیتا۔"

اس کھیل میں ساری فعالیت شہزادی کی طرف سے ظاہر ہوتی ہے۔ نوجوان عاشق ایک معمول کے روپ میں ملتا ہے۔ داستان میں جہاں کہیں بھی کوئی مسئلہ پیدا ہوتا ہے' شہزادی کے کردار کی فعالیت کے سبب ایک وجودی کرب شدت سے ظاہر ہوتا ہے۔ وہ موقع یاد کیجیے جب بار بار کی یاد دہانیوں کے باوجود یوسف وصل کے لیے حاضر ہونے سے قاصر رہتا ہے تو شہزادی کا کرب انتہا تک جا پہنچتا ہے اور وہ ٹوٹ پھوٹ جاتی ہے۔ اپنے معمول کے بغیر اس کی زندگی از بس بے کیف ہو جاتی ہے۔ اسی لمحۂ کرب میں وہ اضطراب کی حدوں سے گزر کر خوجے کے ہاتھ یہ پیغام بھیجتی ہے کہ "اگر تو اس وقت نہیں آوے گا تو میں کسو نہ کسو ڈھب سے وہیں آتی ہوں۔" جب یوسف سوداگر "بھونڈی سی صورت بنائے ہوئے" آیا تو شہزادی نے دریافت کیا تجھ کو ایسی کیا مشکل کٹھن پیش آئی جو ایسا متفکر ہو رہا ہے۔ اسی کو عرض کر' اس کی بھی تدبیر ہو جائے گی۔" نوجوان شہزادی کے حضور یہ بات عرض کرتا ہے کہ شہر کے

درمیان میں ایک نہایت سرسبز باغ، عالی عمارات، حوض، تالاب، کنویں سمیت بک رہا ہے۔ شرط یہ ہے کہ اس باغ کے ساتھ ایک خوش گلو گائن کہ موسیقی میں سلیقہ رکھتی ہے بک رہی ہے۔ شرط یہ ہے کہ خریدار دونوں چیزیں ساتھ ساتھ خریدے۔ مگر فدوی از بس خواہش کے باوجود نہیں خرید سکتا۔ شہزادی یہ سن کر اسی وقت خواجہ کو حکم دیتی ہے کہ کل صبح اس باغ و لونڈی کی قیمت خزانہ عامرہ سے ادا کر کے قبالہ اس شخص کے حوالے کردو۔ اس حکم کے ساتھ ہی باغ اور گائن لونڈی یوسف کو حاصل ہو جاتے ہیں اور اس کے ساتھ ہی سرنگ کا سفر حسب سابق شروع ہو جاتا ہے۔ اس دوسری مثال میں بھی شہزادی کا کردار عامل کا سا ہے۔ فعالیت کی ساری منزلیں وہی طے کرتی ہے اور یوسف کی حیثیت تو معمول کی سی ہے جو شہزادی کی جبلتوں کی تسکین کا ایک ذریعہ نظر آتا ہے۔

شہزادی کا کردار ہرمن ہسے (Hermann Hesse) کے ناول سدہارتھ (Sidhartha) کے اس کردار کی طرح ہے جو یہ کہتا ہے کہ مسرت لینے کے لیے مسرت دینا ضروری ہے۔ یوسف سوداگر کو شہزادی دنیاوی مسرتوں کے بوجھ سے جھکا دیتی ہے۔ اس کی عنایات کا نہ ختم ہونے والا سلسلہ یوسف کو ہمہ وقت مسرتوں سے سرشار رکھتا ہے۔ شہزادی ان عنایات اور مسرتوں کے بدلے میں خود بھی مسرتوں کی طالب ہے اور جب یوسف شہزادی کو ان مسرتوں سے محروم کرتا ہے تو یہ سلسلہ منقطع ہو جاتا ہے جس کی تفصیل آگے بیان کی جاتی ہے۔

محبت کے بارے میں ڈاکٹر محمد اجمل کا کہنا یہ ہے کہ اس میں ملکیت کا احساس غالب ہوتا ہے اور جس طرح ہم ہر اس چیز کی نگہداشت کرتے ہیں جو ہماری ملکیت ہے اسی طرح ہم اپنے محبوب کی بھی نگہداشت کرتے ہیں کہ کوئی شخص اسے چرا کر نہ لے جائے۔ ہم یہ چاہتے ہیں کہ محبوب کی ہر چیز، جسم کا ہر عضو، اس کا ہر مشاہدہ، ہر خیال اور ہر احساس حتیٰ کہ ہر خواب ہمارے لیے وقف ہو۔[۲۲] دمشق کی شہزادی کے لیے یوسف سوداگر وقف ہی کی حیثیت رکھتا ہے۔ اس وقف کی اس نے طویل عرصے تک پرداخت کی تھی۔ یوسف کی شکل میں اس دنے وہ علامت تلاش کی تھی جو اس کے وجود میں مربوط ہو کر معمول ہونے کا کردار ادا کرتی ہے۔ لہٰذا اس وقف علامت کے ساتھ شہزادی کا حقِ ملکیت بہت قوی اور بہت حساس تھا۔ اس لیے جب انکشاف ہوتا ہے کہ یوسف نو خرید باغ کی لونڈی سے پیار کرتا ہے تو اس کے حق ملکیت کو شدید ضرب لگتی ہے۔ اس حادثے سے اس کے عشق کی انا ٹوٹ پھوٹ جاتی ہے۔ یہی ٹوٹی پھوٹی انا بعد ازاں صدمے سے گھائل ہوتے ہوئے بدترین انتقام کے لیے محوِ جستجو رہتی ہے۔ چنانچہ موقع ملنے پر وہ یوسف کو بھی اس کی مِلک (لونڈی) سے محروم کر دیتی ہے۔ نہ صرف یہ بلکہ ان دونوں کو زندگی کی مِلک سے بھی خارج کر دینے سے گریز نہیں کرتی۔

پہلی صورت میں دیکھیے تو شہزادی کے عشق میں یوسف سوداگر شہزادی کی مِلک کی حیثیت رکھتا ہے اور اس ملک کا تصور اس کا ناز ہے۔ مگر اس عشق کی دوسری صورت یہ بھی بنتی ہے کہ شہزادی خود کو یوسف کی مِلک سمجھنے میں مسرت محسوس کرتی ہے۔ یہ چاہے جانے کا جذبہ ہے جس کے ہاتھوں وہ مجبور ہے مگر جب وہ اچانک یہ دیکھتی ہے کہ یوسف باغ میں بدصورت گائن لونڈی کے ساتھ جنسی تلذذ حاصل کر رہا ہے تو شہزادی یوسف کو اپنی مِلک سمجھنے کی مسرتوں سے محروم ہو جاتی ہے اور یوں اس کے عشق کی انا مجروح ہو جاتی ہے کہ جس پر اس کو ناز تھا،

بعدازاں اس کی ذات میں یہی مجروح انا مستقلاً طوفان اٹھاتی رہتی ہے' چنانچہ انا کا یہ نفسی آشوب موقع ملنے پر کسی انتقام کا متلاشی رہتا ہے۔

"یہ بڑا دکھ ہے کہ وے دونوں بے حیا میرے ہاتھوں سے بچ جاویں اور آپس میں رنگ رلیاں مناویں اور میں ان کے ہاتھوں سے یہ کچھ دکھ دیکھوں...... جس طرح اس نے مجھ پر ہاتھ چھوڑا اور گھائل کیا۔ میں بھی دونوں کے پرزے پرزے کروں' تب میرا کلیجہ ٹھنڈا ہو' نہیں تو اس غصے کی آگ میں پھک رہی ہوں۔ آخر جل بل کر بھو بھل ہو جاؤں گی۔"

شہزادی کی منتقم انا کو "باغ و بہار" کے پہلے درویش کے ذریعے سے سکونِ خاطر نصیب ہوتا ہے۔ شہزادی کی ہدایت پر پہلا درویش یوسف اور اس کی محبوبہ کو اپنے ہاں ناؤنوش کے لیے مدعو کرتا ہے۔ یوسف' اس کی محبوبہ اور درویش بادہ نوشی کی کثرت سے ہوش کھو بیٹھتے ہیں۔ شہزادی کے حکم سے حویلی کی قلماقنی یوسف اور اس کی محبوبہ کے سر تلوار سے کاٹ کر بدن لال کر دیتی ہے۔ دوسرے روز ہوش میں آنے پر درویش حویلی کو بے رونق دیکھتا ہے۔ ایک کونے میں اسے ایک کمبل لپٹا ہوا ملتا ہے' جس کے اندر دونوں کے کٹے ہوئے سر دیکھ کر وہ حواس باختہ ہو جاتا ہے اور یوں ہم دیکھتے ہیں کہ بالآخر یوسف اور اس کی محبوبہ کی لرزہ خیز ہلاکت کے بعد شہزادی کی انا کا آشوب اپنے منطقی انجام تک پہنچتا ہے۔

باغ و بہار کا پہلا درویش ایک ناعاقبت اندیش جوان ہے جو اپنے ملک التجار باپ کا پورا اثاثہ تباہ کرنے کے باوجود کوئی سبق نہ حاصل کر سکا۔ وہ زندگی میں ایک ہی فن جانتا ہے اور وہ ہے عشق کرنا۔ ہر حالت میں محبوبہ کی اطاعت اور فرماں برداری کے لیے ہمیشہ تیار رہنا اور بلا سوچے سمجھے تن من دھن تباہ کر دینا۔ وہ شہزادی کی مرضی کے خلاف کوئی کام نہ کرتا تھا اور اس کا فرمانا بہ سر و چشم بجالاتا تھا۔ یہ درویش مکمل طور پر ایک حامل (Contained) قسم کا کردار ہے اور شہزادی اس کا ظرف (Container) ہے۔ اطاعت و فرماں برداری اور وفاشعاری کے اعتبار سے وہ غزل کی تہذیبِ رسمِ عاشقی کا پیرو ہے۔ وہ غزل کے عاشق کی طرح کوچۂ محبوب میں مارا مارا پھرتا ہے اور دیدار یار کا طالب رہتا ہے۔

خواجہ سگ پرست کا کردار قابل توجہ ہے۔ وہ اپنے احسان فراموش ظالم بھائیوں کے ہاتھوں مسلسل دھوکہ کھاتا ہے۔ مگر ہر بار ان کو معاف کر دیتا ہے۔ عجیب بات یہ ہے کہ وہ بار بار دھوکہ کھا کر بھی کوئی سبق حاصل نہیں کرتا۔ یوں لگتا ہے کہ ہر زخم سہنے کے بعد وہ دوسرا زخم کھانے کے لیے خود کو تیار کرنا شروع کر دیتا ہے۔ کیا وہ از بس سادہ دل انسان ہے؟ کیا وہ عقل سے محروم ہے؟ کیا وہ اذیت پسندی کی طرف تو مائل نہیں ہے؟ آخر وہ انتہائی ظالم اور احسان فراموش بھائیوں کو بار بار کیوں معاف کیے جاتا ہے؟ کیا یہ اس کے قلب کی بے پایاں وسعت ہے؟ یا کچھ اور ہے؟ یہ کیسے بھائی ہیں جو زندگی کے کسی بھی مرحلے میں دوسرے بھائی کی عنایات سے ممنون نہیں ہوتے۔ ان کے اندر بھائی کا دل ہی نہیں ہے۔

"باغ و بہار" میں خواجہ سگ پرست اور بھائیوں کے کردار میں اس شدید تضاد اور انتہا پسندی کے آخر کیا

معنی ہیں؟ مسئلہ یہ ہے کہ داستان کے مصنف نے واقعات کی کڑیوں کا جو خاکہ بنایا ہوگا اس میں بھائیوں کو پنجرے میں بند دیکھا ہوگا۔ لہٰذا قصے کی تکمیل میں یہ محسوس ہوا ہوگا کہ بھائیوں کو پنجرے میں بند کرنے کا کوئی تو منطقی جواز ہونا چاہیے۔ چنانچہ مصنف نے خواجہ سگ پرست اور بھائیوں کے کردار میں محبت' ایثار اور برادرانہ قربانی کے بالمقابل احسان فراموشی اور برادرکشی کے واقعات کی کڑیاں پیدا کر کے ان کو پنجرے میں بند رکھنے کا منطقی جواز مہیا کیا ہے۔

"باغ و بہار" کے شہزادوں اور شہزادیوں کے بارے میں ایک تاثر یہ ہے کہ ان میں، شہزادگی کی کوئی تمثال نہیں ملتی ہے۔ اسی وجہ سے ڈاکٹر سلیم اختر کا یہ کہنا ہے کہ "شہزادوں والی تمکنت اور وقار تو کجا ان میں تو عام امیرزادوں والی خوبی بھی نہیں ملتی۔"[۲۳] مسئلہ یہ ہے کہ شہزادوں میں روایتی شہزادگی کی عظمت اور شکوہ کے فقدان کا سبب اٹھارھویں صدی کا ہمہ گیر زوال ہے جس میں شخصی' اجتماعی اور ریاستی اقدار کا زوال واقع ہوتا ہے۔ اسی زوال کی رو میں شخصی کردار اور ریاستی ادارے اپنی آرکی ٹائپل (Archetypal) حیثیت سے گر جاتے ہیں۔ اٹھارھویں صدی کے داستان گو اسی قسم کے شہزادوں کی تمثالیں بناتے ہیں۔ یہ وہ شہزادے ہیں جن کے شخصی عروج، عصمت، رعب داب، جاہ و حشم اور شجاعت کے قصے پرانے ہو چکے تھے۔ اسی لیے "باغ و بہار" میں شہزادے' شہزادے نہیں بلکہ عام قسم کے انسان ہیں۔ اٹھارھویں صدی میں زوال کے سبب معاشرے میں صرف شہزادے' شہزادیاں ہی نہیں عمومی آرکی ٹائپل کردار بھی اپنی بنیادی خوبیوں سے عاری ہو چکے تھے۔ لہٰذا شہزادی' شہزادی کا آرکی ٹائپ بنانے سے قاصر ہے۔ سوداگر' سوداگر کا آرکی ٹائپ نہیں بناتا۔ بادشاہ، بادشاہ کا آرکی ٹائپ نہیں اور درویش' درویش کا آرکی ٹائپ نہیں ہے۔ اسی طرح سے "باغ و بہار" کے درویش، درویش کے آرکی ٹائپ سے بہت دور کھڑے نظر آتے ہیں۔ یہ سب کے سب کردار اپنے روایتی مقامات سے بہت نیچے گرے ہوئے نظر آتے ہیں۔ تاریخ کا سیاسی زوال ان آرکی ٹائپ کی حیثیت کو گہن لگا دیتا ہے۔

۱۸۰۳ء میں "باغ و بہار" کا اولیں ایڈیشن طبع ہوا تھا۔ اور ۱۸۰۳ء ہی وہ سال ہے جب اودھ سے شمال مغرب کی طرف ایسٹ انڈیا کمپنی کے بڑھتے ہوئے قدم بالآخر دلی تک جا پہنچے تھے۔ مرہٹہ سرداروں کو شکست دے کر لارڈ لیک دلی پر قبضہ کر چکا تھا۔ لیک دلی کے اندھے بادشاہ شاہ عالم ثانی کے حضور میں پیش ہوا تو وہ مغلوں کے عظیم الشان لال قلعہ میں بہ حالتِ شکستہ ماضی کی عظمتِ رفتہ کی تصویر بنا بیٹھا تھا۔ اقتدارِ اعلیٰ، انتظامیہ، افواج سے محروم اور احکام شاہی کی تعمیل نہ کروا سکنے والا بادشاہ، اب حقیقی بادشاہ نہ رہا تھا۔ اس کی آرکی ٹائپل حیثیت بھی سیاسی زوال کے باعث گہنائی جا چکی تھی۔

۱۸۰۳ء ہی میں "باغ و بہار" کی اشاعت کے موقع پر گل کرسٹ نے اس کتاب کو اردو زبان کے لیے "بیش بہا اضافہ" قرار دیا تھا۔ میر امن نے "نوطرزِ مرصع" کو جس فنکارانہ عمل سے اپنے اسلوب میں ڈھالا تھا اسے دیکھ کر گل کرسٹ بے اختیار یہ کہنے پر مجبور ہو گیا تھا کہ "باغ و بہار" کی "کلاسیکی لطافت" کو دیکھ کر یہ گماں گزرتا ہے کہ "باغ و بہار" طبع زاد کتاب ہے۔ اب اس کتاب کی اشاعت کو دو سو سال ہونے والے ہیں۔ اور ان دو سو برسوں میں

کتاب کے طبع زاد نہ ہونے کا گمان باقی نہیں رہا۔ اردو ادب کے حافظہ میں "باغ و بہار" ایک طبع زاد اور تخلیقی کتاب کی حیثیت اختیار کر چکی ہے۔ اور اپنے جملہ اوصاف کے باعث ۲۰۰۱ء میں بھی وہ انتہائی مقبول کتاب کا امتیازی درجہ رکھتی ہے۔

حوالے

۱۔ رشید حسن خاں، مرتب؛ باغ و بہار (لاہور: نقوش، ۱۹۹۲ء) ۳۶،۳۹

۲۔ محمد عتیق صدیقی، گل کرسٹ اور اس کا عہد (نئی دلی: انجمن ترقی اردو، ۱۹۷۹ء) ۱۲۱

۳۔ رشید حسن خاں، باغ و بہار، ۶

۴۔ مذکورہ حوالہ ۷،۶

۵۔ مولوی عبدالحق، "مقدمہ باغ و بہار"، مقدماتِ باغ و بہار، ڈاکٹر اسلم عزیز درانی، مرتب؛ (ملتان: کاروانِ ادب، ۱۹۹۵ء) ۹

۶۔ رشید حسن خان، مرتب؛ باغ و بہار (لاہور: نقوش، ۱۹۹۲ء) ۶۴

۷۔ ڈاکٹر نور الحسن ہاشمی، مرتب: نوطرزِ مرصع (الہ آباد: ہندوستانی اکیڈمی، ۱۹۵۸ء) ۶۹-۲۶۸

۸۔ رشید حسن، باغ و بہار، ۱۵۱ - ۱۴۹

۹۔ ہاشمی، نوطرزِ مرصع، ۲۷۳ - ۲۷۲

۱۰۔ رشید حسن خاں، باغ و بہار، ۵۸ - ۱۵۷

۱۱۔ ہاشمی، نوطرز مرصع، ۱۵ - ۲۱۴

۱۲۔ رشید حسن خاں، باغ و بہار، ۱۹۹ - ۱۹۸

۱۳۔ مذکورہ حوالہ ۳۷ - ۳۶

۱۴۔ مذکورہ حوالہ، ۹۲

۱۵۔ مذکورہ حوالہ، ۳۶ - ۳۵

۱۶۔ مذکورہ حوالہ، ۱۸

۱۷۔ مذکورہ حوالہ، ۳۴

۱۸۔ پروفیسر حمید احمد خاں، مرتب؛ سفینۂ ادب (لاہور: کتب خانہ انجمن حمایت اسلام، ۱۹۶۲ء) ۹ - ۸

۱۹۔ ممتاز حسین، "مقدمہ باغ و بہار"، مقدماتِ باغ و بہار، (ملتان: کاروانِ ادب، ۱۹۹۵ء) ۵۲

۲۰۔ رشید حسن، باغ و بہار، ۵۱ - ۵۰

۲۱۔ مذکورہ حوالہ، ۵۱

۲۲۔ ڈاکٹر محمد اجمل، مقالاتِ اجمل، (لاہور: ادارہ ثقافت اسلامیہ، ۱۹۸۷ء) ۲۱۳

۲۳۔ مقدماتِ باغ و بہار، ۲۰۶

رجب علی بیگ سرورؔ

(۱۷۸۵-۱۸۶۹ء)

۱۷۸۱ء میں آصف الدولہ نے فیض آباد کی جگہ لکھنو کو اپنا نیا مرکزِ حکومت قرار دیا تھا۔ ریاست اودھ میں مرکزِ حکومت کی اس تبدیلی سے لکھنو شہر کو مستقبل کی تہذیبی اور سیاسی زندگی میں ایک اہم مقام حاصل ہونے والا تھا۔ مرزا رجب علی بیگ سرور آصف الدولہ ہی کے دور میں ۸۶-۱۷۸۵/ ۱۲۰۰ھ کے لگ بھگ پیدا ہوئے تھے۔ رجب علی بیگ سرورؔ کا فن مستقبل کے اسی تہذیبی شہر کے سالوں میں پروان چڑھا اور آج اسی حوالے سے ادب کی دنیا میں ان کی شناخت کی جاتی ہے۔

سرورؔ نے زندگی میں کئی کتابیں لکھیں اور ترجمہ کیں جن میں شگوفۂ محبت، فسانۂ عجائب، سرورِ سلطانی، گلزارِ سرور، شبستانِ سرور اور فسانۂ عبرت شامل ہیں مگر اس کا سب سے بڑا تخلیقی کارنامہ "فسانۂ عجائب" ہے۔ "فسانۂ عجائب"، "باغ و بہار" کے بعد اردو ادب کی دوسری اہم داستان ہے۔ اس داستان کی ادبی حیثیت اس کے زمانۂ تصنیف ۱۸۲۴ء سے زیرِ بحث چلی آ رہی ہے۔ اس کے حسن و قبح کے بارے میں بہت کچھ کہا جا چکا ہے' ہم اس کی ادبی قدر و قیمت کے بارے میں آیندہ صفحات میں کچھ عرض کریں گے۔

۱۸۲۴ء کا زمانہ رجب علی بیگ سرورؔ کی زندگی میں نہایت ہنگامہ خیز تھا۔ اس برس ان کو اپنے عزیز شہر لکھنو سے ترکِ وطن کرنا پڑا۔ نیرؔ مسعود اس کے دو ممکنہ اسباب بیان کرتے ہیں۔ اول یہ کہ ان کو غازی الدین حیدر کے حکم سے جلا وطن ہونا پڑا یا پھر وہ خود ہی لکھنو سے فرار ہو کر کانپور جا پہنچے تھے۔ کانپور جانے کی وجہ ایک قتل کا مقدمہ تھا' جس میں وہ ملوث تھے۔ ممکن ہے سرورؔ نے اس مقدمے کے خوف اور سزا کی دہشت سے ڈر کر کانپور میں پناہ لے لی ہو۔ آخر انہوں نے کانپور ہی کا کیوں رخ کیا؟ وہ کسی اور شہر میں کیوں نہ چلے گئے؟ اس کے بارے میں نیرؔ مسعود یہ وضاحت کرتے ہیں:

> "اس زمانے میں کانپور کالے پانی کی حیثیت رکھتا تھا اور اکثر شاہی مقتولین اور مجرموں کو جلا وطنی کی سزا دے کر دریائے گنگا کے پار اتار دیا جاتا تھا' جس کے کنارے شہر کانپور آباد ہے۔ اس کے علاوہ کانپور چوں کہ اودھ کی عمل داری میں شامل نہیں تھا' اس لیے

بعض اوقات قانون کی زد پر آئے ہوئے لوگ مواخذے یا شاہی عتاب سے بچنے کے لیے بھی کانپور کا رخ کرتے تھے۔ گویا اس زمانے میں کانپور مجرموں کا زنداں بھی تھا اور ملزموں کی جائے پناہ بھی۔"[۲]

سرورؔ کا قیام کانپور انتہائی کرب ناک تھا۔ لکھنو سے دور ایک شہر نا پرساں میں ان کے شب و روز آشوب جیسی کیفیت میں گزرتے رہے۔ وہ اس "ویران' پوچ و لچر" بستی میں جلا وطنی کے کرب کے باعث جنون جیسی کیفیات کا سامنا کرتے رہے۔ لکھنو کا ناسٹلجیا (Nostalgia) مستقل طور پر ان کے اعصاب پہ سوار رہا۔ سرورؔ کے لیے مسئلہ یہ تھا کہ وہ اس جنون جیسی کیفیات اور ناسٹلجیا سے کیوں کر رہائی پائیں؟ اس مقام پر ان کی تخلیقی شخصیت نے مدد کی اور سرورؔ نے کانپور میں بنجر اور غیر ادبی ماحول کے اندر اپنے جنون و وحشت کو تخلیقی عمل سے رام کیا۔ تخلیقی عمل کی قوت نے ان کے ذہنی خلفشار کو نہ صرف دور کیا بلکہ تصنیفی زندگی کے ان ایام میں لکھنو کا بار بار ذکر چھیڑنے سے اور پلاٹ کے فینٹسی (Fantasy) جیسے ماحول کی تشکیل و تعمیر سے ان کی داخلی وحشت ختم ہوتی گئی۔ یہ جلا وطنی ہی کا زمانہ تھا جب سرورؔ کے قلم سے "فسانۂ عجائب" جیسی عہد آفریں کتاب مکمل ہوئی۔ ایک طرح سے یہ بدترین ذہنی اذیت کا دور بھی تھا اور اس کے ساتھ ساتھ ان کی تخلیقی زندگی کا شاہ کار بھی اسی دور میں تیار ہوا۔

۱۸۲۶ء کے آس پاس اودھ کا جائزہ لیجیے تو یہ لکھنو کی تہذیب و تمدن کے عروج کا دور تھا۔ ادبی اور ثقافتی مزاج کی تشکیل ہو چکی تھی۔ نفاست' شائستگی اور تکلف تہذیبی سطح پر مزید بڑھتے جا رہے تھے۔ یہی اس تہذیب کا خاصہ تھا۔ ظاہر داری اور نمائشی اقدار عروج کی جانب جا رہی تھیں۔ تہذیب کا یہ عمل بالائی طبقات سے زیریں طبقات تک اپنے انداز اور قرینہ سے جاری تھا مگر یہ روح تمام طبقوں میں موجود تھی کہ زندگی کے ہر عمل' ہر حرکت کا مظاہرہ مخصوص آداب' نفاست اور ثقافتی وضع سے ہونا چاہیے۔ ایک ایسی معاشرت میں کہ جس کے اندر معاشی طور پر روپے پیسے کی قلت کا مسئلہ نہ تھا۔ امرا کے پاس وافر ذرائع موجود تھے۔ حصولِ زر آسان تھا' وقت موجود تھا اور تہذیبی نفاستوں کا ذوق تھا' اس لیے امرا اور ان سے منسلکہ تمام گروہ تہذیب کو سنوارنے میں مصروف رہتے تھے۔ تہذیب میں ایک نہایت اہم چیز زبان ہے' جو کسی تہذیب کے جوہر کی پہچان بھی ہے۔ زبان ہی سے تہذیبی اسالیب کا اظہار ہوتا ہے اور کسی تہذیب کے تخلیقی باطن کا سراغ ملتا ہے۔ اس لیے لکھنو میں تہذیبی زندگی کو ترقی دیتے ہوئے' زبان کی ترقی پر بھی خصوصی توجہ صرف کی گئی۔ اس خطے کے زبان دان مقامی زبان کو اپنی تہذیب و ثقافت کے ارتقائی مقام تک لے جانے کے لیے کوشاں تھے۔ اس لسانی کوشش کی عملی شکل ناسخؔ کی لسانی تحریک میں دیکھی جا سکتی ہے۔ جہاں تہذیبی مزاج سے متصادم تمام الفاظ' محاورے' وغیرہ تیزی کے ساتھ زبان سے خارج کر دیے گئے تھے۔ ناسخؔ اس کے تلامذہ اور سلسلۂ آتشؔ سے زبان و بیان کا ایک جداگانہ طرز پیدا ہوا۔ یہی وہ طرز ہے جس پر اہلِ لکھنو نازاں تھے اور یہ طرز مستقبل میں غالبؔ اور شیفتہؔ جیسے شعرا کو متاثر کرنے والا تھا۔

۱۸۲۴ء میں سرور کان پور میں تھا۔ لکھنو کے تخت پر غازی الدین حیدر کی حکومت تھی۔ ادب کی دنیا میں ناسخؔ کی لسانی تحریک زوروں پر تھی۔ شعری زبان پرانے لسانی رنگ سے دور ہٹنے کی سعی کر رہی تھی اور اس پر فارسی

رنگ و آہنگ سنجیدگی سے مسلط ہو چکا تھا۔ اصلاح زبان کے نام سے ایک نئی لسانی تشکیل کا عمل جاری تھا، جس میں محاورہ اور روزمرہ لکھنو کے تہذیبی مزاج کے تابع ہوتا جارہا تھا اور یوں لکھنو کے ادیب اپنی زبان اور اسلوب کو برتر خیال کرنے لگے تھے۔

سرور نے ۱۸۲۴ء میں جب "فسانۂ عجائب" کا اولیں متن تیار کیا تو اس کے عقب میں لکھنو کی تہذیب و معاشرت اور زبان و ادب کے مندرجہ بالا محرکات کام کر رہے تھے۔ اس نے اپنے سامنے بچپن سے جوانی تک جو تہذیبی عمل دیکھا تھا، اس کے مظاہر اس کے لاشعور میں موجود تھے۔ "فسانۂ عجائب" کو بہتر طور پر سمجھنے کے لیے ہمیں ان ہی حوالوں سے اس داستان کو پرکھنا چاہیے۔ اس پس منظر کے ساتھ ذرا آگے چلیں تو یہ بات اچھی طرح سمجھ میں آسکتی ہے کہ سرور نے اپنی داستان میں زبان و بیان پر اتنا زور کیوں دیا تھا اور ایک خاص تہذیبی اسلوب کی ساخت میں اس نے اتنی توجہ کیوں صرف کی تھی۔

یہ کہا گیا ہے کہ لکھنو کے شعری اسلوب کی پہچان، انفرادیت اور دہلی سے جدا کرنے والی صفات اور رجحانات کی تکمیل ناسخ کے ہاتھوں ہوئی تھی۔[۳] اسی طرح سے ہم یہ کہہ سکتے ہیں کہ اردو نثر کے اس منفرد وجود کی ساخت کہ جو دلی کے مقابلے میں اپنی ادبی شناخت کا اعلان کرتا تھا، وہ سرور کی تخلیقی کاوش کا نتیجہ تھا۔

"فسانۂ عجائب" کے منفرد ادبی وجود کی بہتر تفہیم کے لیے غازی الدین حیدر کے دور میں وقوع پذیر ہونے والی ایک انقلابی تبدیلی کا جائزہ لینا بھی ضروری ہے۔ ریاست اودھ کی خواہش اور کمپنی کی ترغیب اور تعاون سے اودھ کا نواب وزیر غازی الدین حیدر اکتوبر۔۱۸۱۹ء میں ابوالمظفر معزالدین شاہ زمن غازی الدین حیدر کے لقب سے اودھ کے بادشاہ بن گئے تھے۔[۴] بادشاہت کے اس باضابطہ اعلان کے بعد دلی کے مقابلے میں اودھ نے اپنی جداگانہ شناخت کا اظہار کر دیا تھا۔ اودھ کی جداگانہ شناخت ایک طرف سیاست میں ظاہر ہوئی تو دوسری طرف تہذیب و ثقافت اور ادب میں بھی اس کا مظاہرہ کیا جانے لگا، چنانچہ ۱۸۲۴ء میں جب سرور نے "فسانۂ عجائب" تصنیف کی تو شعوری طور پر ادب میں لکھنو کی منفرد شناخت کا اقرار کیا۔ غازی الدین حیدر کے اعلان بادشاہت کے پانچ برس بعد تصنیف ہونے والی یہ کتاب ادب کی دنیا میں بھی لکھنو کی بادشاہت کا اعلان نامہ بن گئی۔ دلی کی بادشاہت اور ادب کی کلی طور پر تضحیک کرتے ہوئے سرور نے یہ طنزیہ بیان جاری کیا:

> "جو گفتگو لکھنو میں کو، بہ کو، ہے، کسی نے بھی سنی ہو، سنائے۔ لکھی دیکھی ہو، دکھائے۔ عہدِ دولت بابر شاہ سے تا سلطنتِ اکبر ثانی کہ مثل مشہور ہے: نہ چولہے آگ، نہ گھڑے میں پانی، دہلی کی آبادی ویران تھی، خلقت مضطر و حیراں تھی۔ سب بادشاہوں کے عصر کے روزمرے، لہجے، اردوئے معلیٰ کی فصاحت تصنیف شعرا سے معلوم ہوئی۔ یہ لطافت اور فصاحت و بلاغت کبھی نہ تھی، نہ اب تک وہاں ہے۔"[۵]

اب مسئلہ واضح ہو جاتا ہے کہ "فسانۂ عجائب" کی زبان عہدِ ناسخ کی لسانی تحریک کے زیر اثر تھی اور سرور لکھنو کے امرا اور ادیبوں کی طرح تہذیبی اور لسانی برتری کے جنون میں مبتلا تھا۔ یہ کہنا غلط نہ ہو گا کہ "فسانۂ عجائب" کا

اسلوب "باغ و بہار" کے رد عمل کا نتیجہ تھا۔ یہ اسلوب کا وہ ردِ دعویٰ (Antithesis) تھا جسے سرورؔ نے شعوری طور پر پیش کر کے لکھنو کی لسانی انفرادیت کے ساتھ ساتھ اردو کے مقفٰی اسلوب کی تجدید کر دی تھی۔ مرصع کاری، ادق پسندی اور شعری زبان کا وہ اسلوب جو "باغ و بہار" کی اشاعت (۱۸۰۳ء) کے بعد پسماندہ اور کار از رفتہ نظر آتا تھا۔ سرورؔ نے اپنی انشا پردازی کے زور میں اس اسلوب کی تجدید کی تھی اور انیسویں صدی کے ربع اول میں ایک بار پھر اسے شہرت و مقبولیت عطا کر دی تھی۔ اگرچہ یہ سب کچھ مرصع کاری کے اسلوب کو آکسیجن دینے کے مترادف تھا مگر اس میں شک نہیں کہ اودھ کے مخصوص تہذیبی خطے میں فسانۂ عجائب کا اسلوب بے حد پسند کیا گیا۔ واقعتاً یہ اس دور کے لکھنو کی تہذیب کا ایک برتر ادبی کارنامہ تھا اور اس کارنامے کی گونج آج بھی ادبی تاریخ کے اوراق پر سنائی دیتی ہے۔

ادبی تاریخ کے حوالے سے دیکھا جائے تو یہ بات عیاں ہو گی کہ "فسانۂ عجائب" لکھنو سکول والوں کی طرف سے ایک جواب تھا۔ اردو غزل میں جرأت، آتشؔ اور ناسخؔ دلی کی غزل کا جواب دے چکے تھے۔ انیسویں صدی کے ربع اول سے قبل ہی لکھنو سکول کے منفرد نقوش واضح ہو چکے تھے۔ زبان' مواد اور اسلوب میں فرق پیدا ہو چکا تھا۔ لکھنو کی شاعری اپنی جداگانہ شناخت کا عمل پورا کر کے اپنی انفرادیت کا رنگ قائم کر چکی تھی۔ مگر انیسویں صدی کی ابتدا میں کلکتہ میں ایک ایسا واقعہ ہوا تھا کہ جس نے لکھنو سکول کے لیے ایک نیا چیلنج پیش کر دیا تھا۔ فورٹ ولیم کالج سے ۱۸۰۳ء میں "باغ و بہار" کی اشاعت ہوئی اور یہ داستان بہت جلد دلی کے نثری اسلوب کی نمائندہ کتاب تسلیم کر لی گئی۔ داستانی اندازِ بیان اور اسلوب کی سلاست و شگفتگی اور تہذیبی مرقعوں کی پیش کش سے باغ و بہار مقبولیت کے سب سے اونچے گراف پر جا پہنچی۔ پیش لفظ میں میر امنؔ نے اپنی زبان کی فصاحت ثابت کرنے کے لیے کہا تھا کہ وہ دلی کا روڑہ ہے اور یہ دلی کی عام زبان ہے۔ "باغ و بہار" کے مقابلے میں اس وقت لکھنو سکول کے پاس کوئی جواب نہ تھا۔ صورتِ حال یہ تھی کہ اہل لکھنو جو اپنی تہذیبی برتری پر نازاں تھے' انہیں نثری میدان میں اپنی سبکی محسوس ہو رہی تھی' چنانچہ "فسانہ عجائب" اسی ادبی پس منظر میں لکھی جانے والی کتاب تھی۔ کتاب کے ابتدائیہ میں سرورؔ نے کسی تکلف کے بغیر "باغ و بہار" اور اس کے فنی محاسن کی تضحیک کی تھی اور اس کے مقابلے میں ایک نئی کتاب لکھنے کا عزم ظاہر کیا تھا۔ یہ نئی کتاب یعنی "فسانۂ عجائب"، باغ و بہار کا ردِ دعویٰ (Antithesis) تھا۔ "فسانۂ عجائب" واضح طور پر رد عمل میں لکھی جانے والی کتاب ہے۔

"فسانۂ عجائب" نے لکھنو اور دلی کے داستانی اسلوب کے درمیان واضح طور پر ایک حد فاصل کھینچ دی تھی۔ دونوں اسالیب اپنی مخصوص لسانی انفرادیت اور طرز احساس کی جداگانہ روایت کے طور پر ایک دوسرے کے بالمقابل کھڑے رہے۔ تاآں کہ ۱۸۵۷ء کے بعد "فسانۂ عجائب" کا اسلوب اپنی جاگیرداری روایت کے تکلفات اور دقت پسندی کے باعث تاریخ کے دھارے میں پچھڑ گیا۔ تاریخ کی حرکت میں یہ اسلوب خود بخود پس ماندہ ہو تا گیا مگر باغ و بہار کے اسلوب کی سادگی اور سلاست نے آنے والے زمانوں میں اسے متحرک رکھا اور یہی اسلوب بعد ازاں غالبؔ کی نثر میں نمودار ہوا اور انیسویں صدی کے ناول پر اس کا سایہ ظاہر ہوا۔

نیّر مسعود کی رائے میں "فسانۂ عجائب" کی زبان دو حصوں میں تقسیم کی جاسکتی ہے:

"ایک قسم تو وہی ہے جس کا سرور نے دعویٰ کیا ہے، یعنی سلیس اور بامحاورہ زبان۔ مجموعی حیثیت سے یہی "فسانۂ عجائب" کی اصل زبان ہے۔ مگر دوسری طرف وہ پیچیدہ اور گراں بار زبان بھی ہے جسے سمجھنے کے لیے خواہ قاری کو فرنگی محل کی گلیوں کی خاک نہ چھاننا پڑے لیکن دماغ پر اچھا خاصا زور ضرور ڈالنا پڑتا ہے!"[۶]

کیا "فسانۂ عجائب" کی اصل زبان سلیس اور بامحاورہ زبان ہے؟ یا "فسانۂ عجائب" کی اصل زبان گراں بار اور مغلق ہے؟ یہ بات اپنی جگہ درست ہے کہ داستان میں دونوں قسم کی زبانیں بہ یک وقت چلتی ہیں۔ آخر ایسا کیوں ہے؟ اب اصل زبان کون سی ہے؟ ہمارے خیال میں سرور کی توجہ کا مرکز اسلوب پرستی کا رجحان بن چکا تھا۔ چنانچہ آج بھی "فسانۂ عجائب" کا نام لیتے ہی ہمارا خیال فوراً اس داستان کے گراں بار اور ژولیدہ اسلوب کی طرف خود بہ خود جاتا ہے اور "فسانۂ عجائب" کی اصل شناخت یہی ژولیدہ اسلوب ہے۔ سرور کا آسان اور سلیس اسلوب ثانوی حیثیت رکھتا ہے۔ اولیت، اول الذکر اسلوب ہی کو حاصل ہے۔

"فسانۂ عجائب" پڑھتے ہوئے یہ بھی محسوس ہوتا ہے کہ سرور کے لاشعور میں اسلوب کا کوئی مسئلہ یا الجھاؤ ضرور موجود تھا۔ اس نے احساس برتری میں مبتلا ہو کر "باغ و بہار" کے اسلوب پر طنزیہ رویہ اختیار کر کے تنقید کی تھی:

> "اگرچہ اس ہیچ میرز کو یہ یارا نہیں کہ دعویٰ اردو زبان پر لائے یا اس فسانے کو بہ نظر نثاری کسی کو سنائے۔ اگر شاہ جہاں آباد کہ مسکنِ اہلِ زباں، کبھی بیت السلطنت ہندوستاں تھا، وہاں چندے بود و باش کرتا، فصیحوں کو تلاش کرتا، ان سے تحصیل لاحاصل ہوتی، تو شاید اس زبان کی کیفیت حاصل ہوتی۔ جیسا میر امّن صاحب نے قصۂ چار درویش کا "باغ و بہار" نام رکھ کے خار کھایا ہے، بکھیڑا مچایا ہے کہ ہم لوگوں کے دہن، حصے میں یہ 'زبان آئی ہے'، مگر بہ نسبت مولف اول عطا حسین خاں کے، 'سوجگہ منہ کی کھائی ہے۔ لکھا تو ہے کہ ہم دلی کے روڑے ہیں'، پر 'محاوروں کے ہاتھ پاؤں توڑے ہیں۔ پتھر پڑیں ایسی سمجھ پر۔ یہی خیال انسان کا خام ہوتا ہے۔ مفت میں نیک بدنام ہوتا ہے۔ بشر کو دعویٰ کب سزاوار ہے۔ کاملوں کو بیہودہ گوئی سے انکار بلکہ ننگ و عار ہے۔ مشک آنست کہ خود ببوید' نہ کہ عطار گوید۔ یہ وہی مثل سننے میں آئی کہ: اپنے منہ سے دھنا بائی۔ "لیکن تحریر اس کی 'ایفائے تقریر ہے۔ قصہ یہ دل چسپ ہے، 'بے نظیر ہے۔"[۷]

سرور کا مندرجہ بالا بیان اس بات کی غمازی کر رہا ہے کہ وہ میر امّن کے اسلوب سے بری طرح چڑا ہوا ہے۔ "باغ و بہار" کی شہرت اور عام مقبولیت کو شاید وہ حسد کی نگاہوں سے دیکھتا ہے۔ وہ میر امّن کی "باغ و بہار" کے مقابلے میں تحسین کی "نوطرزِ مرصع" کو ترجیح اور فوقیت دیتا ہے۔ اس رائے سے یہ بات بھی عیاں ہو جاتی ہے کہ وہ اپنی

شناخت "نو طرز مرصع" ہی کے اسلوب سے کرتا ہے۔ سرورؔ کا الجھاؤ اس بات سے بھی شروع ہوتا ہے کہ اس نے اپنے احباب سے سلیس اور بامحاورہ زبان لکھنے کا اقرار کیا تھا۔ لہٰذا "فسانۂ عجائب" میں جہاں جہاں سلاست اور روانی کے نمونے ملتے ہیں وہ شاید اسی اقرار کا نتیجہ ہیں لیکن اس مسئلہ کی ایک اور سطح بھی ہے اگر سرورؔ صرف اور صرف سلیس، بامحاورہ اور رواں دواں زبان لکھ دیتا تو میر امنؔ کے مقابلہ میں اس کی انفرادیت کیوں کر قائم ہوتی؟ وہ اپنے آپ کو میر امنؔ کے مقابلہ میں ایک برتر ادیب کیسے ثابت کرتا؟ شاید اسی لیے وہ منفرد و جداگانہ شناخت قائم کرنے کے لیے سلیس زبان لکھتے لکھتے ایک دم گراں بار اسلوب اختیار کر لیتا ہے۔ ایسا لگتا ہے کہ وہ شعوری سطح پر میر امنؔ کے اسلوب سے انحراف کی حکمت عملی اختیار کیے ہوئے ہے۔ وہ ایک محدود حد تک سلیس زبان لکھتا ہے مگر یک دم دقیق زبان برتنے لگتا ہے۔ یہ سارا شعوری عمل ایک مختلف و منفرد اسلوب کی نمائش قائم کرنے کے لیے ہے۔ یوں سرور کا اسلوب ایک اعتبار سے "باغ و بہار" کے اسلوب کی ضد نظر آنے لگتا ہے۔ اس طرح "فسانۂ عجائب" کی انفرادیت تو قائم ہو گئی مگر امنؔ کے مقابلے میں ایک زوال یافتہ اسلوب اختیار کر کے ادبی تاریخ کی حرکت میں وہ ایک ست قدم اور درماندہ نثر نگار معلوم ہوتا ہے۔ میر امنؔ کے بارے میں سرور نے جو رائے قائم کی تھی اس کا تجزیہ کرتے ہوئے رشید حسن خاں یہ کہتے ہیں کہ سرور نے زبان اور بیان کے اس بامحاورہ اور سادہ و صاف انداز کو غیر معیاری ٹھہرایا ہے جسے میر امنؔ سے اور ان کے واسطے سے دہلی سے نسبت حاصل ہو گئی تھی اور "باغ و بہار" جس کا مظہر تھی، اس طرح سرورؔ نے دہلی، میر امنؔ اور "باغ و بہار" پر خط تنسیخ کھینچ دیا ہے۔ سرور کا بین السطور مطلب یہ تھا کہ اب اردو زبان کا معیاری انداز و اسلوب وہی ہے جو اس کتاب میں ہے۔[۸]

"باغ و بہار" کے آہنگ میں سادگی، انکسار اور درویشانہ طرز احساس ملتا ہے۔ اس میں مکمل طور پر سادگی کی ایک لے سنائی دیتی ہے۔ جس کا تعلق دلی کی صوفیانہ روایت کے طویل سلسلے سے تھا۔ اس کے برعکس "فسانۂ عجائب" میں رنگینی، شان و شوکت، تصنع اور تکلفات کی لے سنائی دیتی ہے۔ اودھ کے پر نشاط معاشرے سے ابھرنے والی معاشی خوش حالی، آسودگی، تمناؤں کی شادکامی، جنسی ترفع اور تہذیبی راحتوں کے ازدحام اس کتاب کے عقب میں موجود ہیں۔ "باغ و بہار" اور "فسانۂ عجائب" دو مختلف تہذیبی آہنگ پیش کرتی ہیں۔

"باغ و بہار" عام لوگوں کی زبان میں لکھی گئی داستان ہے جب کہ "فسانۂ عجائب" خواص کی زبان میں ہے۔ یہ لکھنو کے بالائی طبقات کی زبان ہے جو تکلفات اور تصنعات سے مرصع ہے۔ یہ اس عہد کے خواص کی تہذیبی زبان تھی جس میں ہر بات تکلف اور آرائش کی زبان میں پیش کرتے تھے تاکہ بولنے والے کی زبان دانی اور علم کا اظہار ہو سکے۔ اس دور میں زبان کسی بھی فرد کے تہذیبی معیارات کی شناخت بن چکی تھی۔ اسی خیال کے پیش نظر سرورؔ نے خواص کی زبان برتی ہے اور خود اپنے باکمال ہونے کا ثبوت بھی دیا ہے۔

"فسانۂ عجائب" کے ادق اور مفرس اسلوب میں جو چیز سرورؔ پیدا کرنے میں ناکام رہا ہے وہ تاثر خیزی ہے اور تاثر خیزی کے کامیاب عمل کے بغیر کوئی بھی داستان پڑھے جانے کے لائق نہیں رہتی ہے۔ سرور کے نزدیک تاثر خیزی کے معیارات اس کے اپنے عہد کے حوالے سے مرتب ہوئے ہیں، اس لیے طبقۂ خواص کے لیے لکھی جانے

والی یہ داستان اپنے مخصوص سامعین پر اثرانداز ہوتی ہو گی اور وہ اس سے حظ اٹھاتے ہوں گے مگر گزشتہ ڈیڑھ صدی سے اردو نثر کے اسالیب میں جو تبدیلیاں واقع ہوئی ہیں ان کے باعث معیارات بدل گئے ہیں' اب "فسانۂ عجائب" داستان کے اعتبار سے تاثر خیز نظر نہیں آتی ہے۔ سرور کا پر تکلف' پر آرائش' مبالغہ آمیز اور بھاری بھر کم اسلوب اسے تاثرانگیزی کے سحر سے محروم کر دیتا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ "فسانۂ عجائب" کے سامعین کا گراف ۱۸۵۷ء کے بعد سے تیزی کے ساتھ گرتا گیا ہے اور ہمارے اس دور میں پستی میں چلا گیا ہے۔ یہ کتاب اب صرف اہلِ علم کے مطالعات میں شامل ہے۔ "باغ و بہار" کی طرح اس کے سامعین میں اضافہ نہیں ہوا ہے اور عام پڑھا لکھا قاری آج بھی "باغ و بہار" ہی شوق سے پڑھتا ہے۔

میر امنؔ کی "باغ و بہار" تاریخ کے سفر میں مسلسل حرکت کر رہی ہے۔ اس کی اشاعت کو دو صدیاں ہونے والی ہیں۔ ان دو صدیوں کے ادبی افق پر یہ کتاب مسلسل موجود رہی ہے۔ اس کتاب کی زمانی حرکت اس کے اسلوب، تہذیبی رنگ اور داستان کی تاثرانگیزی میں ہے۔ "باغ و بہار" اپنے عہد میں اتنی مقبول نہ تھی کہ جتنی مقبولیت اسے اکیسویں صدی کے آغاز میں بھی حاصل ہے۔ جب کہ "فسانۂ عجائب" تاریخ کے صفحات پر سجی ہوئی ایک دستاویز ہے جو کاغذی پھولوں کی طرح خوب صورت معلوم ہوتی ہے مگر داستان گوئی کے ذائقے سے عاری ہے۔

"فسانۂ عجائب" بہ طور داستان لکھی گئی ہے مگر اس میں داستان کا عنصر ہی کم زور ہے۔ داستان گو کی تمام توجہ کا مرکز داستانیت ہی پر ہوتی ہے اس کے قاری یا سامع اسی خوبی کے باعث اس میں گم ہوتے ہیں۔

داستانیت کے سلسلوں کو سرور کا بھاری بھر کم اور پر تکلف اسلوب برباد کر دیتا ہے۔ لفاظی کا لامتناہی چکر اور اشعار کا انبار قاری کے کندھوں پر بوجھ بن جاتا ہے۔ غزلوں کی غزلیں نمودار ہوتی جاتی ہیں۔ سرورؔ ہے کہ تھکتا ہی نہیں مگر اس کا قاری جو داستان پڑھنا چاہتا ہے' اس بوجھ سے پریشان خاطر ہوتا جاتا ہے۔

جس طرح شاعری میں شعوری کوشش سے شعر کی روح فنا ہو جاتی ہے' اسی طرح سے داستان نویس کی شعوری کوشش بھی داستان کو بے لطف بنا دیتی ہے' جہاں جہاں داستان نویس کی شخصیت داستان پر غالب آتی ہے' وہاں داستان کم زور پڑ جاتی ہے' اسی لیے کلیم الدین احمد نے یہ کہا تھا:

> "کام یاب داستان گوئی کا ایک اہم گر یہ ہے کہ داستان گو اپنی شخصیت کو ہمیشہ پس پردہ رکھے' کم سے کم اس کی بے جا نمائش سے پرہیز کرے۔ داستان اسی وقت کام یاب ہو سکتی ہے جب سامعین اس کی لطافت میں ایسے کھو جائیں کہ انہیں دنیا و مافیہا کی خبر نہ رہے اور وہ ہمہ تن گوش ہو جائیں۔ اس محویت کے عالم میں داستان گو کی شخصیت کی نمائش ایک گناہ ہے۔ ایسے عالم میں علم و دانش کے بے موقع اظہار سے جادو ٹوٹ جاتا ہے۔"[۹]

اس میں کوئی شک نہیں کہ جہاں جہاں "فسانۂ عجائب" میں داستان کا جادو جاگتا ہے وہاں یہ جادو سرورؔ کے شاعرانہ مظاہروں سے خود بہ خود ٹوٹ جاتا ہے۔ داستان کا رنگ ایک دم بگڑتا ہے اور قاری صفحہ پہ صفحہ بدلتا جاتا ہے۔

"فسانۂ عجائب" کے جملہ مسائل سرورؔ کی حد درجہ اسلوب پرستی کا نتیجہ ہیں۔ سرورؔ نے داستانیت کے ہنر

سے گریز کر کے کس طرح اسلوب پرستی کے جوش میں "فسانۂ عجائب" کو مجروح کیا ہے' آیئے ہم اس کی ایک مثال پیش کرتے ہیں۔ موقع یہ ہے کہ انجمن آرا کو ایک ساحر کی قید سے نجات دلوانے کے بعد اس کی شادی جان عالم سے کر دی جاتی ہے۔ بادشاہ ان کو ایک پر سرور زندگی گزارنے کے لیے تمام اسباب عیش مہیا کر دیتا ہے:

"بعد رسم چوتھی چالے کے؛ لب دریا ایک باغ بہت تکلف کا، نشاط افزا نام، بادشاہ نے رہنے کو عنایت کیا۔ اگر اس باغ کی تعریف رقم کروں، شاخ زنبق و نرگس کی ٹہنی کو لاکھ بار قلم کروں۔ اِلا، خضر کی حیات، رضواں کا ثبات درکار ہے؛ نہیں تو ناتمام رہے، لکھنا بے کار ہے۔ سو بار خزاں جائے، بہار آئے؛ ایک پٹری کی روش صفا تحریر نہ ہو سکے، خامۂ مانی پھسل جائے۔ رشک گلزارِ جناں، ایک تختۂ فردوس سا کئی کوس کا باغ بے پایاں۔ برگ و بار، گل اس کے جور خزاں سے آزاد بالکل۔ نہ بلبل پر ستم باغباں، نہ خوف یاد؛ عجائب غرائب چہچہے، نئے رنگ ڈھنگ کے ترانے یاد۔ جتنے دنیا کے میوے ہیں، تر و تازہ ہمیشہ تیار۔ سرسبز پتے، خوش رنگ پھول، پھل مزے دار۔ گل تکلیف خار سے بری۔ جہان کی نعمت ہر تختے میں بھری۔ روش کی پٹریوں پر مہندی کی ٹٹیاں کتری ہوئی برابر۔ چمن میں وہ وہ درخت پھلے پھولے، جسے دیکھ کر انسان کی عقل بھولے۔ پھولوں کی بوے خوش سے دل و دماغ طاقت پائے۔ جو پھل نظر سے گزرے، بارِ خاطر نہ ہو؛ ذائقہ زبان پر، منہ میں پانی بھر آئے۔

نہریں ہزار درہزار، پراز آبشار۔ گرد چرند و پرند خوب صورت، قطع دار۔ باغبانیاں پری زاد، حور وش، کم سن، مہر لقا۔ بیلچے جواہر نگار ہاتھوں میں۔ ہر ایک آفت کا پرکالہ، دل رُبا، مہ سیما۔ کنویں پختہ، جڑاؤ چرخی، رسے کلابتون کے۔ ڈول وہ کہ عقل دیکھ کر ڈانواں ڈول ہو۔ چرسے پر نزاکت برسے۔ بیل کے بدلے نیل گاے کی جوڑیاں۔ آہو، جن کے روبہ رو چہ کارہ، باغبانیاں مہ پارہ۔ زربفت کے لہنگے قیمت کے مہنگے۔ شبنم کے نفیس دوپٹے مغرق۔ مسالے کی کرتی، انگیا۔ چھڑے پاؤں میں: طلائی، واچھڑے۔ کان کی لو میں ہیرے کی بجلی: برق دم، سب کی آنکھ جس پر پڑے۔ کوئی ڈول کو سنبھال ٹپا، خیال گاتی۔ کوئی شعر برجستہ یا ہندی کا دوہا اس میں ملاتی، چھیڑ چھاڑ میں چٹکی لے کے اچھل جاتی۔

ایسے باغ پر بہار میں جانِ عالم اور انجمن آرا ہاتھ میں ہاتھ، پریوں کا اکھاڑا ساتھ، دین و دنیا فراموش، ہر دم نوشا نوش، با عیش و نشاط اوقات بسر کرنے لگا۔"[۱۰۰]

اس طویل بیان کو دیکھیے جو لفظی مظاہرے اور اسلوب پرستی کے سبب سے کتنا بوجھل ہو گیا ہے اور اسی سبب سے داستان کا ربط بھی منقطع ہو جاتا ہے۔ اگر یہ حصہ میرامن کو تدوین کے لیے دے دیا جاتا تو وہ پہلے پیراگراف کی صرف دو سطور برقرار رکھتا:

"بعد رسم چوتھی چالے کے 'لب دریا ایک باغ بہت تکلف کا' نشاط افزا نام' بادشاہ

نے رہنے کو عنایت کیا۔"

اس کے پہلے اور دوسرے پیراگراف کو نظرانداز کر کے وہ براہِ راست تیسرے پیراگراف سے مندرجہ بالا حصے کو جوڑ دیتے:

"ایسے باغ پر بہار میں جان عالم اور انجمن آرا ہاتھ میں ہاتھ۔ پریوں کا اکھاڑا ساتھ...... ہردم نوشانوش' باعیش ونشاط اوقات بسر کرنے لگا......"

میرامّن داستان کا ہنر شناس تھا جب کہ سرورؔ کے ہنر پر اسلوب پرستی کا ازبس غلبہ ہے اور اسی غلبے کے سبب سے "فسانۂ عجائب" داستان کے اعتبار سے فن کے تقاضے کو پورا کرنے میں ناکام ہے۔

سرور داستان کا بیانیہ قرینہ اختیار کرنے سے بالعموم گریز کرتا ہے۔ جب کہ داستان کا بیانیہ انداز ہی قصے کی دل چسپی کو برقرار رکھتے ہوئے اسے آگے بڑھاتا ہے جیسا کہ ہم "باغ و بہار" میں قدم قدم پر اس اسلوب کا مشاہدہ کر سکتے ہیں۔ سرورؔ کا تعلق نثر کے اس دبستان سے تھا جو تشبیہات' استعارات اور تمثالوں کے بہ کثرت استعمال سے صفحات کو بھر تو دیتے ہیں مگر ان صفحات میں معنی و مفہوم کو تلاش کریں تو لفظوں کی گرد اڑتی ہوئی محسوس ہوتی ہے۔ سرورؔ کے ہاں بھی یہی معاملہ ہے۔ ان کا قاری چند صفحات ہی میں لفاظی کی گرد سے اٹ کر داستان میں لطف کھونے لگتا ہے۔ اس طرح وہ اسلوب جس پر سرورؔ نازاں تھا' اس کی غیر مقبولیت کا باعث بن جاتا ہے۔ بہ قول ڈاکٹر سہیل بخاری یہ کہنا بے جا نہ ہو گا کہ جو سرورؔ کا سب سے بڑا کمال سمجھا جاتا ہے وہی ان کا سب سے بڑا نقص ہے۔ ان کی زبان تصنع اور تکلف کے باعث اس قدر بوجھل ہو گئی ہے کہ پڑھنے والے کا جی اکتانے لگتا ہے۔[۱]

سرورؔ پر شعری اسالیب کا ازبس اثر ہے۔ وہ اپنے بیانیہ کو آگے بڑھانے کے لیے قدم قدم پر تمثالوں کا سہارا لیتا ہے۔ مشابہتیں تلاش کرتا ہے۔ وہ تمثالوں کو مشابہتوں کے بغیر دکھانے کا عادی نہیں۔ بالخصوص جب وہ روایتی انشاپردازی کے زیر اثر ہوتا ہے تو یہ عمل شدت سے بڑھ جاتا ہے۔ تمثالیں اس کے سامنے مشابہتوں میں ڈھلتی چلی جاتی ہیں۔ اس طرح ہم بہت سی شاعرانہ تمثالوں کو تو دیکھ سکتے ہیں مگر سرورؔ جس طرح منظر کو بنانا چاہتا ہے وہ دھندلا جاتا ہے' چوں کہ وہ شعری اسالیب کا اسیر ہے اس لیے اس نے غزل کی زبان کو نثر میں کثرت سے استعمال کیا ہے۔

"آب وہاں گوہر نایاب تھا۔ خضر تک اس دشت میں لاعلاج' پانی کا محتاج تھا۔ زبان میں کانٹے پڑے۔ ریت کی گرمی سے تلوے جلتے تھے۔ دو گام قدم نہ چلتے تھے۔ لوں کا شعلہ یہ سرگرم آزار جگرِ سوختگاں تھا کہ پرندے پتوں میں منہ چھپاتے تھے۔ کوسوں دِرندے نظر نہ آتے تھے۔ دشت' کورۂ آہنگراں تھا۔ ہر طرف شعلۂ جوالہ دواں تھا۔ ریگِ صحرا کیفیتِ دریا دکھاتی تھی' پیاسوں کی دوڑ دھوپ میں جان جاتی تھی۔ صدائے زاغ و زغن سے سناٹا' دھوپ کا تڑاقا۔ دشت کا پتھر تپنے سے انگارا تھا۔ جانور ہر ایک پیاس کا مارا تھا۔ وہ تابشِ شمس جس سے ہرن کالا ہو' مذکور سے زبان میں چھالا ہو۔ بادِ سموم سے وحشیوں کے منہ پر سیہ تاب تھا۔

لوں سے گاوِز میں کا جگر کباب تھا۔ سیپیوں نے گرمی کے مارے لب کھولے تھے۔ حباب دریا کی چھاتی میں پھپھولے تھے۔ ہر ذی حیات حرارت سے بے تاب تھا۔ سوا نیزے پر آفتاب تھا۔ مچھلیاں پانی میں بھنتی تھیں، جل جل کر کنارے پر سر دھنتی تھیں۔ سرطان فلک جلتا تھا۔"[۱۲]

سرورؔ اکثر اوقات جس عاشق کی تمثال بناتا ہے وہ غزل کی تہذیب کا عاشق معلوم ہوتا ہے جو غزل کے صحرا میں وحشت کے عالم میں سفر کر رہا ہے۔ یہ عاشق اپنی فردیت سے محروم ہے اور اس پر غزل کی امیجری کا گہرا اثر ہے۔ کبھی کبھی یوں معلوم ہوتا ہے کہ جیسے کسی غزل کی نثر بنا دی گئی ہے۔ یہ اقتباس دیکھیے:

"چشم تر، رنگ زرد، دل میں درد۔ پاؤں کہیں رکھتا، آبلہ پائی سے کہیں اور جا پڑتا۔ نہ راہ میں بستی نہ گاؤں۔ نہ میل نہ سنگِ نشاں، راہ کا سر نہ پاؤں۔ دلِ صفا منزل میں عزمِ دردِل دار۔ آبلوں کو انسِ خار۔ سخت بد حواسی تھی۔ کانٹوں کی زبان تلووں کے خون کی پیاسی تھی۔ نہ کوچ کی طاقت، نہ یارائے مقام۔"[۱۳]

سرورؔ کا مسئلہ یہ ہے کہ اسے اس بات پر یقین نہیں آتا کہ جو کچھ وہ کہنا چاہتا ہے اچھی طرح سے کہہ سکا ہے یا نہیں۔ کسی منظر، تصور یا خیال کے بیان میں وہ تشبیہوں، تمثالوں، استعاروں اور صفات کا بے دریغ استعمال کرتا ہے۔ اسے شائد اس بات پر یقین ہی نہیں آتا کہ اس کا مدعا بیان ہوا ہے یا نہیں۔ وہ کسی کیفیت یا صورتِ حال سے متعلقہ تصورات کو طول دیتا چلا جاتا ہے۔ اس طرح سے ساری صورتِ حال ژولیدہ ہو جاتی ہے۔ اسے صناعی کہا جائے یا طول کلام یا سرورؔ کے ذہن کی زرخیزی کہ کسی کیفیت کے بارے میں وہ تیزی سے بہت سے خیال پیش کیے جاتا ہے۔ نتیجہ کے طور پر وہ کسی خیال یا تصور میں معنوی وحدت پیدا نہیں کر پاتا۔ وضاحت کے لیے ذرا وہ مقام دیکھیے جہاں ملکہ مہر نگار جب جانِ عالم کے عشق میں گرفتار ہو جاتی ہے تو اس کی پریشانیِ احوال پوچھنے کے لیے سہیلیاں آتی ہیں اور وہ اپنی دلی کیفیات کا اظہار کچھ اس طرح سے کرتی ہے:

"پوچھتے کہ اے جی کی دشمن! ہمیں تو بتا، دل کا حال کیا ہے؟ تو وہ کہتی: اور تو کچھ جانتی نہیں، پر یہ نقشہ ہے: ہاتھ پاؤں سنسناتے ہیں، خود بہ خود غش چلے آتے ہیں۔ دم سینے میں بند ہے، گھبراتا ہے، مکان کاٹے کھاتا ہے، باغ ویران، گل و بوٹا خار معلوم ہوتا ہے۔ گھر زنداں، بات کرنا بے کار معلوم ہوتا ہے۔ جان بے قرار ہے، بند بند ٹوٹتا ہے۔ دامنِ صبر دستِ استقلال سے چھوٹتا ہے۔ جنگل پسند ہے۔ ویرانے کا جی خواہش مند ہے۔ دشت کا سناٹا بھاتا ہے، بلبل کا نالہ دل دکھاتا ہے۔ خدا جانے کس کی جستجو ہے، دل کو مرغوب قمری کی کوکو ہے۔ تنہائی خوش آتی ہے، آدمیوں کی صورت سے طبیعت نفرت کھاتی ہے۔ سینہ جلتا ہے، دل کو کوئی مسوس کر ملتا ہے۔ آنکھ ظاہر میں بند ہوئی جاتی ہے، مگر نیند مطلق نہیں آتی ہے۔ ہاتھ چاہتے ہیں سرِ دست چاکِ گریباں دیکھیں۔ پاؤں چل نکلے ہیں کہ بیاباں دیکھیں۔ نل

دمن کی مثنوی سے ربط ہے۔ لیلیٰ و مجنوں کا قصہ پڑھتی ہوں' یہ کیا خبط ہے۔ دل کی تمنا ہے کہ بے قراری کر۔ آنکھیں اڈی ہیں کہ اشک باری کر۔ جہاں کی بات سے کان پریشان ہوتے ہیں' مگر جانِ عالم کا ذکر دل لگا کر سنتی ہوں۔ جو کوئی سمجھاتا ہے' رونا چلا آتا ہے' سر دھنتی ہوں۔ ناکامی' مجھ خستہ و پریشاں کا کام ہے۔ آہ' مجھ بے سروساماں کا تکیہ کلام ہے۔ منہ کی رونق جاتی رہی' زردی چھا گئی' بہارِ حسن پر خزاں آگئی۔ ہر دم لب پر آہِ سرد' ایک دل ہے اور ہزار طرح کا درد ہے۔ جان جانے کا وسواس نہیں' بزرگوں کا لحاظ و پاس نہیں۔ زیور طوق وسلاسل ہے' زیب وزینت سے بدمزگی حاصل ہے۔ دل و جگر میں گھاو ہے۔ بسترِ نرم خار خار ہے' ارے لوگو' یہ کیا آزار ہے! سب سے آنکھ چراتی ہوں' ہم صحبتوں سے شرماتی ہوں۔ اب صدمے اٹھانے کا یارا نہیں۔ بے موت اس بکھیڑے سے چھٹکارا نہیں۔ عجیب حال ہے۔"

"فسانۂ عجائب" میں ہم تسلسل کے ساتھ ایک ایسے لطیف آہنگ کی آواز سنتے رہتے ہیں جس میں شعریت کی لے کاری اول تا آخر جاری رہتی ہے۔ تہذیب کے رگ و پے میں بسا ہوا شعریت کا طرز احساس اس آہنگ میں بہت واضح طور پر محسوس کیا جاسکتا ہے۔ لکھنو کے معاشرے میں شاعری زندگی کے دستور میں شامل تھی اور مجلسی زندگی کے آداب' اخلاقیات اور جمالیات کا تعین شعری شعور ہی کے حوالے سے کیا جاتا تھا۔ "فسانۂ عجائب" سے پیدا ہونے والے آہنگ میں اسی معاشرتی رویے کا ارتعاش ملتا ہے۔

سرور لمبے لمبے جملوں کا تھکا دینے والا سلسلہ قائم کرتا ہے۔ کبھی کبھی ان جملوں کی ساخت اتنی طوالت اختیار کر جاتی ہے کہ قاری کا سانس پھولنے لگتا ہے۔ کسی ایک ہی خیال کو لے کر بڑھاتے چلے جانے کا طریقہ اسے بہت مرغوب ہے' لیکن اس میں خرابی یہ ہے کہ پیراگراف معنوی اعتبار سے ڈھیلا ڈھالا نظر آتا ہے۔ ہمارے سامنے معنوی صفائی اور مفہوم کی شفافیت پیدا نہیں ہوتی۔ ہم ان لمبے جملوں کی بھول بھلیوں میں گم ہو کر رہ جاتے ہیں۔

سرور لفظوں کے صوتی بہاؤ میں لاشعوری طور پر بہہ جاتے ہیں۔ جہاں کوئی موثر صوت پیدا ہوئی سرور فی الفور اس کے بہاؤ میں ہم صوت، ہم آہنگ اصوات کے الفاظ بہانے لگتے ہیں۔ یہ ان کے مزاج کا بھی خاصہ ہے اور اس تہذیب کا بھی کہ جس میں وہ پروان چڑھے تھے' اس تہذیب میں پروان چڑھنے والے لوگ لفظوں کے صوتی بہاؤ کے رسیا تھے۔ لفظ' اشیا اور خیال کو وہ ہم آہنگ دیکھنے کا مزاج رکھتے تھے کہ اس سے زندگی اور کائنات میں ہم آہنگی پیدا ہوتی تھی۔ سرور کی انتہائی موزوں طبیعت لفظی صوتیات کے بہاؤ میں بہنے کے لیے بے تاب رہتی تھی۔ وہ ذرا سے بھی صوتی آہنگ سے ہم صوت لفظوں کی رواں دواں تراکیب پیدا کر دینے پر قادر تھے۔

"سینے سے سینہ، لب سے لب، ہاتھ پاؤں؛ بلکہ جتنے اعضائے جسم ہیں، سب وصل تھے۔ مثل ہے: ایک جان دو قالب؛ وہ ایک جان ایک ہی قالب، غالب ہے کہ ہوگئے۔ استاد:

ایام وصل میں ہم لپٹے ہیں جیسے اس سے — یوں وصلی کے بھی کاغذ چسپاں بہم نہ ہوں گے

خواہش کو اضطرار، حیا مانع کار، شرم بر سر تکرار۔ دونوں کے دم چڑھ گئے تھے، انداز سے بڑھ گئے تھے۔

دست بردی، ہاتھاپائی تھی، چوریاں تھیں۔ جنگ زرگری، گاوزوریاں تھیں۔ شہزادی موقع پر ہاتھ نہ لگانے دیتی تھی۔ جب بے بس ہو جاتی تو چٹکیاں لیتی تھی۔ گاہ کہتی تھی: اے صاحب! اتنا کوئی گھبراتا ہے! دیکھو تو کون آتا ہے! کبھی خود اٹھ کے دیکھتی بھالتی تھی، کوئی دم یوں ٹالتی تھی۔ آخر کار جب غمزہ و ناز کی نوبت بڑھ گئی، تھک کے ڈھب پر چڑھ گئی۔ غنچۂ سربستۂ تمنائے دراز، بہ حرکت نسیم وصل شگفتہ و خنداں ہوا۔ در ناسفتۂ درج شہریاری؛ رشک عقیق یمنی، غیرت دہ لعل بدخشاں ہوا؛ جیسا پیر دہقاں، فردوسی سخن داں نے کہا ہے، شعر:

چناں برد و آورد و آورد و برد   کہ دایہ زحسرت پس پردہ مرد

رشک و حسرت سے جگر صدف چاک ہوا، قطرۂ نیساں صدف میں گرا، دشمن کم بخت در پردہ ہلاک ہوا۔ تقاضائے سن، الھڑ پنے کے دن؛ سیر تو یہ ہوئی اس وقت دونوں ناتجربہ کار، بادۂ الفت کے سرشار کیا کیا گھبرائے، ہزاروں طرح کے نئے نئے خیال آئے، کیفیت سب بھولی؛ جب دامن شب میں چادر پلنگ پر شفق صبح پھولی۔ غرض کہ شرما کے استراحت فرمائی، دل بے تاب نے تسکین پائی۔"[۱۴]

"فسانۂ عجائب" کے قصے میں کوئی ندرت نہیں ہے۔ اس کا پلاٹ پرانی داستانوں کے تال میل سے تیار کیا گیا ہے۔ سرور نے پلاٹ میں کسی تخلیقی اپج کا ثبوت نہیں دیا ہے۔ اس نے پرانی داستانوں کے مختلف کرداروں اور کڑیوں کو جوڑ کر داستان کا پلاٹ تیار کیا ہے لہٰذا یہ امتزاجی رنگ کا پلاٹ ہے۔ اس داستان کے ماخذات کا ذکر کرتے ہوئے ڈاکٹر گیان چند لکھتے ہیں:

"فسانۂ عجائب" تصنیف کرتے وقت سرور کی نظر میں تمام رائج الوقت قصے تھے۔ انہوں نے خاص طور پر "گلشنِ نوبہار"، "بہارِ دانش"، "پدماوت" اور "داستان امیر حمزہ" سے اپنا چراغ روشن کیا ہے۔ غرض "فسانۂ عجائب" کے اہم واقعات میں تبدیلیِ قالب کے سوا کوئی ایسا خیال نہیں جو فرسودہ قصوں سے ممتاز ہو۔"[۱۵]

ڈاکٹر سہیل بخاری نے یہ رائے دی ہے کہ "فسانۂ عجائب" طبع زاد افسانہ نہیں ہے بلکہ "بہار دانش" کا مکمل چربہ ہے۔ اس کا صرف ایک واقعہ "پدماوت" سے لیا گیا ہے ورنہ مکمل پلاٹ "بہار دانش" کا ہے۔[۱۶] ان کا تجزیہ یہ ہے کہ "فسانۂ عجائب" اہم واقعات میں "بہار دانش" کا اور جزوی واقعات میں "گلشنِ نوبہار" کا چربہ ہے۔[۱۷]

عزیز احمد "فسانۂ عجائب" کے ماخذات میں بنیادی ماخذ "پدماوت" کو قرار دیتے ہیں۔ انہوں نے قصے ' پلاٹ اور کرداروں کی حد تک پدماوت سے اخذ و استفادے کی طرف توجہ دلائی ہے۔

"فسانۂ عجائب" کے کردار عام داستانوں کے ان کرداروں کی طرح ہیں کہ جن کی تخلیق داستان نویسی کے مشترکہ تخلیقی تجربے کی پیداوار ہوتی ہے۔ اس لیے یہ سب کردار کم و بیش یکساں خصوصیات کے حامل ہوتے ہیں۔ ان کرداروں کی ذات اپنی فردیت قائم نہیں کر پاتی۔ جیسے شہزادہ جانِ عالم اودھ کے ان شہزادوں کی طرح ہے جن کی ذات میں جہد آزمائی کا جوہر ختم ہو چکا تھا۔ جو ایسٹ انڈیا کمپنی کی پناہ میں انفعالیت کی زندگی بسر کر رہے تھے۔ حرکت و حرارت اور خطرات سے متصادم ہونے کی صلاحیت کھو چکے تھے۔ عیش کوشی اور نشاط جوئی ان کی زندگی کا

مطمحِ نظر بن چکا تھا۔ ہندوستان میں گیارھویں صدی سے سترھویں صدی کے آخر تک شہزادوں کا جو آر کی ٹائپ (Archetype) بنا تھا۔ اودھ کے شہزادے اس آر کی ٹائپ (Archetype) کا رد تھے۔ شہزادہ جانِ عالم اسی نوعیت کا ایک کردار ہے جو اپنے آر کی ٹائپ (Archetype) کی فعالیت اور قوت سے محروم ہے۔ ''فسانۂ عجائب'' کا جان عالم وہ کردار ہے جسے داستانی مقاصد کے لیے رجب علی بیگ سرور کے قلم کا تحرک لیے پھرتا ہے۔ اس کی تمام جستجو اور جہد آزمائی صرف سرور کے قلم کا نتیجہ ہے' البتہ اسے ایک بات کا اعزاز حاصل ہے کہ وہ لکھنو کا شہزادہ ضرور معلوم ہوتا ہے۔ لیکن داستان میں ایک ایسا موقع بھی آتا ہے جب وہ یہ بیان دیتا ہے:

''پریوں کے اکھاڑے میں گزر ہوا ایک مہ سیما کو اس جانب میلان ہوا' پھر وہی عیش و نشاط کا سامان ہوا۔ بہت سے نیرنگ دکھائے' ہر شب عجب دن آگے آئے' للہ الحمد کہ شیشۂ عصمت سنگِ ہوس سے سالم رہا۔''

اس بیان کو دیکھ کر رشید حسن خاں یہ لکھنے پر مجبور ہو گئے تھے کہ: ''کسی کے لیے یہ کہنا کہ اس کا شیشۂ عصمت ہوا و ہوس سے سالم رہا' عجیب تربات ہے۔''

لیکن اس سے زیادہ عجیب تر بات یہ ہے کہ عیش و نشاط کے سامان فراہم ہونے کے باوجود اودھ کے شہزادے کا شیشۂ عصمت سالم رہا۔ جب کہ اودھ کے محلات شاہی میں شہزادوں کے شیشۂ عصمت سے زیادہ نازک چیز کوئی تھی ہی نہیں۔

داستانی شہزادے کا مہمات پر جانے کا مطلب یہ ہے کہ وہ تکمیل ذات کے سفر پر روانہ ہوا ہے۔ شہزادہ کسی ایک استعارے یا استعاروں کی مہم جوئی میں ذات کو مکمل کرنے کی کوشش کرتا ہے۔ سوالات اور اسرار سے لدے پھندے شہزادے مہم پر نکل کھڑے ہوتے ہیں جہاں ان کا وجود تباہ و برباد ہوتا ہوا نظر آتا ہے۔ وہ ہر قسم کی بربادی کو دیکھ کر اپنے وجود اور عزم کی آزمائش کرتے ہیں۔ اس آزمائش کی کام یابی سے ان کی ذات تکمیل کا ایک مرحلہ طے کر لیتی ہے مگر مہماتی سلسلے اتنے پیچیدہ، دشوار اور خوف ناک ہوتے ہیں کہ بار بار ان کو ان سلسلوں کے جہنم سے گزرنا پڑتا ہے۔ جوں جوں وہ آگے بڑھتے ہیں' ذات کی تکمیل کے اسباب مہیا ہوتے رہتے ہیں اور آخر کار ایک مقام ایسا آ جاتا ہے جہاں کسی ان دیکھی امداد سے تکمیلِ ذات کا آخری مرحلہ بھی پورا ہو جاتا ہے اور یوں ذات کی تکمیل ہو جاتی ہے اور شہزادہ واپسی کی منزل کی طرف مراجعت کر کے شادماں ہو جاتا ہے۔

شہزادہ جانِ عالم بھی اسی قسم کی داستانوں کا علامتی شہزادہ ہے۔ مگر اس کے کردار و اعمال کی ساری حرکات تصنع آمیز معلوم ہوتی ہیں۔ ہمیں کہیں بھی یقین نہیں آتا کہ وہ واقعتاً ایک شہزادہ ہے۔ یہ سب کچھ سرور کے زورِ بیان کا نتیجہ تھا کہ اسے اساطیری شہزادہ بنانے کی سعی کی گئی۔ اس کے باوجود سرور کو کام یابی حاصل نہ ہو سکی۔

سرور پر غزل کی تہذیب کا جو نہایت گہرا اثر ہے اس کا ایک نمونہ اس منظر میں بھی دیکھیے جہاں وہ شہزادہ جان عالم کے حسن کا سراپا بناتا ہے۔ اودھ کی تہذیب میں نسوانیت کے جو نمایاں رجحانات تھے' ان کی نمود جانِ عالم کے سراپا میں دیکھی جا سکتی ہے۔ اودھ کا یہ شہزادہ مردانہ حسن کی وجاہت نہیں رکھتا۔ اس کی شخصیت سے مردانگی کا

کوئی جوہر ظاہر نہیں ہوتا۔ وہ ایک بڑی مہم کے لیے نکلا ہے جو خطرات سے پر ہے۔ مگر اس کے جسم پر کوئی ہتھیار نظر نہیں آتا۔ ڈھال، تلوار، خنجر، تیر کمان، زرہ بکتر، کچھ بھی نہیں ہے۔ اس کی پوری شخصیت میں شجاعت و دلیری کا کوئی پہلو دکھائی نہیں دیتا۔ آیئے غزل کے سراپا سے بنے ہوئے شہزادہ جانِ عالم سے ملیے:

"نشۂ شباب سے چکنا چور ہے۔ خمِ ابرو، محرابِ حسیناں، سجدہ گاہِ پردہ نشیناں۔ چشمِ غزالی سرمہ آگیں ہے۔ آہوے رم خوردۂ کشورِ چیں ہے۔ چتون سے رمیدگی پیدا ہے۔ مست بے محبت ہے، سوادِ چشم پر حور سویداے دل صدقے کیا چاہتی ہے۔ حلقۂ چشم میں کتنے ہموار مردم دیدہ دھرے ہیں۔ صانعِ قدرت نے موتی کوٹ کوٹ کے بھرے ہیں۔ مژہ نکیلی اس کماں ابرو کی دل میں دو سار ہونے کو لیس ہے۔ رشکِ لیلیٰ یہ غیرتِ قیس ہے۔ ناوکِ نگاہ سے سپرِ چرخ تک پناہ نہیں۔ کاکلِ مشکیں سے زلف سنبل کو پریشانی ہے۔ بو، باس سے ختن والوں کے ہوش خطا ہو جاتے ہیں، حیرانی ہے، عنبریں مویوں کو زندگی وبال ہے۔ بال بال پر پیچ و خم دار ہے۔ روئے تاباں بسانِ چشمۂ حیواں ظلمت سے نمودار ہے۔ ہما اپنے پر و بال سے اس صاحب اقبال کا مگس راں ہے۔ رخِ تابندہ کی چمک سے نیرِ اعظم لرزاں ہے۔ لبِ گل برگِ تر پر سبزے کی نمود ہے، یا دھواں دھار مشتاقوں کے دل کا دود ہے۔ خندۂ دنداں نما سے ہونٹ، لعلِ بدخشاں کا رنگ مٹاتا ہے۔"[19]

"فسانۂ عجائب" کے باقی کردار بھی اپنے منفرد جوہر سے عاری ہیں۔ مہم کے رستے میں ملنے والی ساحرہ بدی کی علامت ہے جو جان عالم کی مہم جوئی میں حائل ہوتی ہے، مگر جان عالم اس سے بچ نکلتا ہے۔ ملکہ مہر نگار البتہ ایک بہتر کردار ہے۔ اس کردار میں سوچنے سمجھنے کی صلاحیت موجود ہے۔ انسانی جذبات و احساسات سے یہ کردار آباد ہے۔ ذاتی سوجھ بوجھ سے ملکہ مہر نگار داستان میں تحرک پیدا کرتی ہے۔ وہ ایک ایسا کردار ہے جو داستان کے ارتقا کے ساتھ ساتھ خود بھی ارتقا پذیر نظر آتا ہے۔

سرورؔ نے جس انداز سے ملکہ مہر نگار کے حسن کا روایتی نقشہ بنایا ہے، اس سے غزل کی معروف روایتی محبوبہ بر آمد ہوتی ہے۔ شعریت کے از بس غلبہ نے سرورؔ کو مہر نگار کے حقیقی حسن کی انفرادیت کو بیان کرنے سے بھی محروم کر دیا ہے۔ دراصل سرورؔ مثالیت کی جانب بے حد مائل ہے۔ وہ عام مناظر بنانے میں دلچسپی نہیں رکھتا۔ اس کا ذہن اسے ہمیشہ مثالیت کی جانب لے چلتا ہے۔ ملکہ مہر نگار کے حسن کو دکھانے میں بھی وہ مثالیت کے زیر اثر ہے اور یہاں وہ غزل کے مثالی حسن کے حوالوں سے ایک خوب صورت عورت کی تصویر بناتا ہے۔ اپنے کمالات دکھانے کے باوجود وہ اس حسن سے پیدا ہونے والی حسیت نہیں دکھا پاتا بلکہ صفات، تشبیہات اور استعارات سے محض زورِ بیان کا مظاہرہ کرتا ہے:

"حور وش، غیرتِ سرو، خجلت دہِ شمشاد، زریں کمر، نازک تن، سیم بر، چست و چالاک، کم سن، الڑھ پنے کے دن، اچھلتی کودتی، مردانہ وار پیادہ، اور جواہر نگار ہوادار پر ایک آفتابِ محشر سوار، گرد پریوں کی قطار، تاج مرصع کج سر پر، لباسِ شاہانہ پر تکلف در بر، نیچۂ

سلیمانی اس بلقیس وش کے ہاتھ میں' سیماب وشی بات بات میں' صید کرنے کی گھات میں۔
اور بندوق چقماقی خاص لندن کی' طائر خیال گرانے والی برابر رکھے؛ شکار کھیلتی' سیر کرتی چلی
آتی ہے۔"[20]

ڈاکٹر محمد صادق مہر نگار کے علاوہ دیگر تمام کرداروں کو (Dummies) کہتے ہیں۔[21] انجمن آرا' ایک بنا بنایا' بندھا بندھایا کردار ہے جس میں کسی تبدیلی کا امکان نہیں ہے۔ وہ اودھ کی چنچل شہزادیوں کی طرح ہے۔ غرور و ناز اور امارت کا نشہ اس کی رگ رگ میں موجود ہے۔ حیرت ہے کہ وہ جادوگر کی قید کے مظالم سے نجات دلوانے والے شہزادے کی ممنون و متشکر ہونے سے بھی احتراز کرتی ہے۔

"فسانۂ عجائب" کا صرف وہ حصہ زندہ نثر کا نمونہ ہے جس میں سلاست' صفائی اور روانی ہے۔ یہ اسلوب "باغ و بہار" کے بنیادی پیرائے کے قریب تر ہے۔ اس کے روزمرہ اور محاورے میں لکھنو کا رنگ نمایاں ہے۔ طرزِ احساس کے قرینے بھی وہیں کے ہیں مگر سلاست میر امّن جیسی ہے اور یہی وہ اسلوب ہے جو آج بھی زندہ معلوم ہوتا ہے۔

یہ مطالعہ بہت دل چسپ اور پر لطف ہے کہ جہاں جہاں سرور لفاظی' مرصع کاری اور لطیف و نازک ترکیبوں کا استعمال کرتا ہے اس کے پاؤں زمین سے بلند ہو جاتے ہیں۔ وہ موہوم خیالات اور لفظی ژولیدگی میں گم ہو کر معنویت کا ثمر پیدا کرنے سے قاصر رہتا ہے' مگر جہاں اس کے پاؤں زمین پر رہتے ہیں اور وہ متخیلہ کی پرواز سے احتراز کرتا ہے تو وہاں اس کی نثر میں زمینی تجربے کا طرزِ احساس اسلوب کو تہذیبی اور سماجی تجربوں سے آباد کر دیتا ہے۔ مقامی رنگ و آہنگ کی آمیزش سے اس کا اسلوب اظہار و ابلاغ کے تمام تقاضے پورے کرتا ہے۔

مندرجہ بالا موقعوں پر وہ سلاست' روانی اور سادگی کے بے مثل نمونے تخلیق کرنے میں کام یاب ہوتا ہے۔ ایسے شستہ اور زندہ نمونوں کو دیکھ کر یہ یقین نہیں آتا کہ "فسانۂ عجائب" کی ثقالت بھی اسی شخص کے قلم کا نتیجہ ہے۔ دونوں اسالیب زمین آسمان کا فرق پیش کرتے ہیں۔ یوں لگتا ہے کہ جیسے کوئی مسافر دشت و صحرا سے گزر کر ایک پر فضا مقام پر آجاتا ہے جہاں ہوا کی روانی اور زمین کی شادابی اسے فرحت بخشتی ہے۔ یہاں سرور چھوٹے چھوٹے جملوں سے پر معنی باتیں سنانے لگتا ہے۔ ابلاغ کا کوئی مسئلہ پیدا نہیں ہوتا۔ ایسی جگہ اس نے تشبیہات اور لفاظی سے پرہیز کیا ہے۔ ہاں اس نے محاورے خوب استعمال کیے ہیں۔ جن سے اسلوب کی رونق بڑھتی ہے۔ انجمن آرا کو جب جان عالم سے شادی کے لیے پوچھا جاتا ہے تو سرور اس مقام پر شہزادی کی نفسیاتی صورتِ حال اور تہذیبی روایات و اقدار کو بڑی فن کاری سے بیان کرتے ہیں:

"انجمن آرا نے جواب نہ دیا' سر زانو پر رکھ لیا' لیکن وہ جو امیر زادیاں اس کی ہم نشیں، جلیس تھیں' جن سے راتوں کو اسی دن کے روز مشورے رہتے تھے' بولیں: ہے ہے' لوگو تمھیں کیا ہوا ہے! آ تو' جی صاحب! بے ادبی معاف' آپ نے دھوپ میں چونڈا سفید کیا ہے۔ خیر ہے صاحبو! دلہن سے صاف صاف کہلوایا چاہتی ہو! دنیا کی شرم و حیا نگوڑی کیا اڑ گئی!

اتنا تو سمجھو' بھلا ماں باپ کا فرمان کسی نے ٹالا ہے' جو یہ نہ مانیں گی۔ الخاموشی نیم رضا۔ بوڑھے بڑے کے رو' بہ رو' اور کہنا کیا۔ یہ سن کے آتو' قدیم' جس نے انجمن آرا کو ہاتھوں پر کھلایا تھا' پڑھایا لکھایا تھا' بسم اللہ کہہ کے اٹھی' انجمن آرا کی ماں کو نذر دی' مبارک باد کہہ کے ہنسنے لگی۔ محل میں قہقہے مچے' شہ زادی بناوٹ سے رونے لگی۔ نواب ناظر' بیگم کی نذر لے کر بادشاہ کے حضور میں حاضر ہوا۔ نذر دی' خلعت مرحمت ہوا۔ یہاں تو ارکان سلطنت اسی دن کے روز منتظر رہتے تھے' یہ مژدۂ فرحت افزا دریافت کر کے اٹھے' بہ مراتب نذریں گزریں۔ توپ خانوں میں شلک کا حکم پہنچا۔ نوبت خانوں میں شادیانے بجنے لگے۔ تمام شہر آگاہ ہوا کہ اب بیاہ ہوا۔ مبارک سلامت کی صدا زمین و آسمان سے پیدا ہوئی۔"

"فسانۂ عجائب" کو زندہ رکھنے میں ان تہذیبی مرقعوں کا خصوصی ہاتھ ہے جو داستان کے مختلف صفحات پر پھیلے ہوئے ہیں۔ یہ حقیقت ہے کہ ایسے بہت سے نمونے "باغ و بہار" سے کہیں بہتر ہیں۔ اس قسم کے نمونوں میں سرور کا مشاہدہ' جزئیات نگاری اور منظر کشی' بہت واضح' متحرک اور شفاف ہے۔ ایسے منظروں میں ثقافتی زندگی کی حرارت اور حرکت بہ خوبی طور پر محسوس کی جاسکتی ہے۔

میرامن کا انحصار تو "نوطرز مرصع" پر تھا اور اس طرح اس کا دائرہ کار محدود' مقررہ اور سمٹا ہوا تھا۔ مگر سرور کا ہاتھ آزاد تھا۔ اس لیے اس نے تہذیب کی مرقع کشی میں اپنی فن کاری کا زبردست ثبوت دیا ہے۔

تہذیبی مرقع کشی میں چوں کہ سرور نے اصرافِ لفظی' رنگینی اور لفظی گراں باری سے اجتناب کیا ہے۔ اس لیے ان مقامات پر وہ بے تکلف نثری اسلوب استعمال کرتا ہے۔ جس میں تہذیبی و ثقافتی اور مقامی طرز احساس کے ذائقے لپکتے ہیں۔ شجاع الدولہ کے دور سے غازی الدین حیدر کے عہد تک بننے والی اودھ کی تہذیب "فسانۂ عجائب" کے اوراق پر موجود ہے۔ اس تہذیبی زندگی کی رونق اور گہما گہمی کے مناظر جان دار ہیں۔ بارات کے موقع پر جلتے ہوئے سوسو بتی کے سربلند جھاڑوں' پنج شاخوں اور ٹھاٹھروں کی تیز روشنی نظر آتی ہے۔ آتش بازی چلتی ہے' نوبت خانوں میں نوبت کی آواز بلند ہوتی ہے۔ نقیب اور چوب دار کوئلوں کی طرح کوکتے ہیں' نقاروں کی صدا اور دھونسے کی گمک سنائی دیتی ہے۔ کتھک کے مظاہرے ہوتے ہیں۔ زنانہ خانے میں آرسی مصحف کی رسم ادا ہوتی ہے۔ ڈومنیاں سٹھنیاں گاتی ہیں:

"برات کی رات کا حال سنو: دیوان خاص سے دلہن کا مکان چار پانچ کوس تھا۔ یہاں سے وہاں تک دونوں طرف بلور کے جھاڑ آدمی کے قد سے دوچند' سوسو بتی کے سربلند' پانچ چھ گز کے فاصلے سے روشن۔ اور دس گز جدا نقرئی' طلائی پنج شاخہ جلتا۔ ان سے کچھ دور ہزاروں مزدور' ٹھاٹھروں پر روشنی کرتے۔ جھاڑ رشکِ سروِ چراغاں' چمکتے' جا بہ بجا ترپولیے اور نوبت خانے بنے' کتھک اتھک ان پر ناچتے' نوبت بجتی' مغرق شامیانے تنے' اس کے قریب دورویہ آتش بازی گڑی' خلقت خدا تماشا دیکھنے کو کھڑی۔ روشنی یہ روشن تھی کہ

چیونٹی‘سوار کو بہ ہیئت مجموعی‘مفصل معلوم ہوتی تھی۔“

”سب طائفے ساتھ کھڑے ہو‘ایک سر میں مبارک باد گانے لگے۔ حوصلے سے زیادہ انعام پانے لگے۔ دولہا زنانے میں طلب ہوا‘ وہاں رسمیں ہونے لگیں۔ وہ بھی عجب وقت تھا: آرسی مصحف رو‘ بہ رو‘ محبوب دل خواہ‘ دو‘ بہ دو‘ سورۂ اخلاص کھلا‘ آئینہ رونمائی میں مزے لوٹنا‘ سلسلۂ محبت مستحکم ہو رہا۔ ڈومنیوں کا سٹھنیاں گانا‘ دولہا دلہن کا شرمانا‘ کبھی ٹونے‘ گاہ اچھے بنے سلونے‘ ہمجولیوں کا پوچھنا‘ٹونا لگا؟ دولہا کا ہنس کے کہنا‘ عرصہ ہوا۔ کوئی دلہن کی جوتی‘ دولہا کے شانے میں چھوا گئی۔ کوئی اسی کا کاجل پارا ہوا لگا گئی۔ ہم سنوں کی چھیڑ چھاڑ‘ان کے جوبن کی بہار‘ فقط ململ اور شبنم کے دوپٹوں کی آڑ۔“

مرقع کشی کے اس سادہ اور سلیس اسلوب میں سرورؔ ہر قسم کی تصویر بنانے میں قدرت رکھتا ہے۔ اس نے بعض ایسے ہی کرداروں کی تصویریں نہایت پختہ کاری سے بنائی ہیں۔ ان کے لباس اور ان کے جسم پر سجی ہوئی اشیا کے یہ خاکے بھرپور طور پر ان کرداروں کی شخصیت ابھارتے ہیں۔ واقعتاً یہ کردار لفظوں میں جیتے جاگتے‘ سانس لیتے نظر آتے ہیں۔ ان میں سے ہر کردار اپنی جداگانہ شناخت کے ساتھ ابھرتا ہے۔ ہر کردار کی منفرد شخصیت سے اس کی پہچان کی جاسکتی ہے۔ ایک فیل بان کو دیکھیے:

”فیل بان زربفت کی قبا یا کمخواب کی پہنے‘ جوڑے دار پگڑیاں باندھے‘ کمر میں پیش قبض یا کٹار‘ ہاتھوں میں گجباگ جواہر نگار‘ مستوں کے ساتھ دو بوڑی بردار‘ ایک چر کٹا سنڈا‘ ہاتھ میں ڈنڈا‘ دو برچھے والے‘ دیکھے بھالے‘ آگے...... پیچھے تریل‘ قریب سانٹھ مار‘ برابر دو سوار۔“

اور اب ایک سانڈنی سوار:

”پھر ہزار بارہ سے سانڈنی سوار خوش رفتار‘ زرد زرد قبائیں در بر‘ سرخ پگڑیاں سر پر‘ آبی بانات کے پاجامے پاؤں میں‘ ہتھیار لگائے‘ مہاریں اٹھائے‘ ستاروں کی چھاؤں میں...... سانڈنیوں میں دو دو سے کوس کا قدم‘ ہر قدم گھنگھرو کی چھم چھم...... بختی فلک‘ اب تلک بلبلاتا ہے۔“

تہذیبی زندگی اور جلسے جلوس کے بیانات میں سرورؔ کا مشاہدہ بہت گہرا ہے۔ اس کی تیز بیں نگاہ سے کسی بھی منظر کی جزئیات او جھل نہیں رہ سکتی ہیں۔ وہ چھوٹی چھوٹی شے کو بھی بہ نظر اشتیاق دیکھتا ہے چوں کہ وہ اپنی ثقافت کی ہر شے سے محبت کرتا ہے۔ اس لیے ان کا احوال نہایت ذوق و شوق سے بیان کرتا ہے۔ یہ اس تہذیبی زندگی سے سرورؔ کی وابستگی ہے جو لفظوں کے مرقعے بناتی چلی جاتی ہے اور ہنستے اور جگمگاتے ہوئے روشن منظر ہم سے ہم کلام ہونے لگتے ہیں۔ ذرا شہزادی انجمن آرا کے سکھپال کا منظر دیکھیے جہاں ملبوسات اور زیورات سے سجی ہوئی نازنینیں اپنے ناز و انداز اور حسن کی لطافتوں کے ساتھ ”فسانۂ عجائب“ کے ایک صفحے پر کبھی تیوری چڑھاتی ہیں اور کبھی سسکتی‘ جھجکتی رواں دواں نظر آتی ہیں:

"ہزار پان سے کہاریاں حور وش' پیاری پیاریاں' کم سن' جسم گدرایا' شباب چھایا' زربفت واطلس کے لہنگے' مسالا ٹکا' ململ کے دوپٹے باریک' بنت گوکھرو کی کرتی انگیا' کاشانی مخمل کی کرتیاں' کندھوں پر' کچھ سکھپال اٹھائے' باقی پرا جمائے ادھر ادھر' جڑاؤ کڑے ملائم ہاتھوں میں پڑے' پاؤں میں سونے کے تین تین چھڑے' کانوں میں سادی سادی بالیاں' نشۂ حسن میں متوالیاں' رخساروں کا عکس جو پڑ جاتا تھا' شرم سے کندن کا رنگ زرد آتا تھا' کسی کا کان جو آلا تھا' تو حسن کی دکان میں ناز و انداز کا سرخ دوبالا تھا۔ انداز ناز نرالا تھا۔ وہ آہستہ تیوری چڑھا کے پاؤں رکھنا۔ کبھی سسکی' جھجکی۔"

آج لکھنو کی وہ زندگی' اس کے کردار' ان کے مظاہرے اور سرگرمیاں تاریخ کی حرکت میں بہت پیچھے رہ گئی ہیں مگر سرور کے بنائے ہوئے تہذیبی مرقعے آج بھی "فسانۂ عجائب" کے صفحات پر اسی طرح سے موجود ہیں۔ بس ذرا اوراق الٹتے جائیے۔ سرور کی بھاری بھرکم عبارتوں کو گزر جانے دیجیے' اچانک کوئی ورق ایسا آ جائے گا جہاں کوئی نہ کوئی مرقع آپ کو روک لے گا' کوئی نہ کوئی کردار' کوئی نازنیں' کوئی شہزادی' کوئی خواجہ سرا' یا کوئی اسپ سوار آپ سے ملنے کے لیے بڑھے گا۔ ممکن ہے آپ ساچق کا کوئی منظر دیکھیں' جس میں نقل' میووں اور مصری کوزوں سے بھرے خوانوں کا جلوس جا رہا ہے' کہیں مہندی کی رات ہے۔ جڑاؤ شیشوں میں مہندی اور اس پر موی و کافوری شمعیں جگ مگ کر رہی ہیں اور کہیں آپ کو مانجھے کا جوڑا دلہن کے گھر سے کشتیوں میں سجا ہوا جاتا ملے گا۔ یہ سارے منظر ہماری نظروں میں سماتے چلے جاتے ہیں۔ ایسے موقعوں پر سرور کے سلیس رواں اور کھٹاکھٹ آگے بڑھنے والے اسلوب کے پیرائے ان مناظر کو زندہ کر گئے ہیں۔ ایسے ہی موقعوں پر سرور نے لکھنو کی زندہ نثر تخلیق کی ہے اور شاید "فسانۂ عجائب" کے ابتدائیہ میں میرامن کے مقابلہ میں وہ جس نثر کو پیش کرنا چاہتا تھا وہ یہی نثر تھی۔ اس کی نثر کا یہ اسلوب اور مرقع نگاری کا یہ فن "فسانۂ عجائب" کو تاریخ کے اوراق پر زندہ رکھنے کے لیے کافی ہے۔

حوالے

۱۔ نیر مسعود، رجب علی بیگ سرور (الہ آباد: شعبہ اردو، الہ آباد یونیورسٹی، ۱۹۶۷ء) ۸۷

۲۔ نیر مسعود، سرور، ۸۶

۳۔ شبیہ الحسن نونہروی، تاریخ (لکھنو: اردو پبلشرز، ۱۹۷۵ء) ۳۶۸

۴۔ نجم الغنی، تاریخ اودھ (کراچی: نفیس اکیڈمی، ۱۹۸۳ء) جلد چہارم، ۱۳۳

۵۔ رشید حسن خان، مرتب: فسانۂ عجائب (دلی: انجمن ترقی اردو، ۱۹۹۰ء) ۱۸-۱۷

۶۔ نیر مسعود، سرور، ۱۷۴

۷۔ فسانۂ عجائب، ۳۰

۸- فسانۂ عجائب، مقدمہ رشید حسن خان، ۵۶

۹- کلیم الدین احمد، فن داستان گوئی (پٹنہ: دائرۂ ادب، س-ن) ۱۵۲

۱۰- فسانۂ عجائب، ۱۴۹-۱۴۸

۱۱- ڈاکٹر سہیل بخاری، اردو داستانیں (اسلام آباد: مقتدرہ، ۱۹۸۷ء) ۱۸۰

۱۲- فسانۂ عجائب، ۵۷

۱۳- مذکورہ حوالہ، ۷۱

۱۴- مذکورہ حوالہ، ۱۴۷-۱۴۶

۱۵- ڈاکٹر گیان چند، اردو کی نثری داستانیں (لکھنو: اتر پردیش اردو اکادمی، ۱۹۸۷ء) ۵۳۳

۱۶- سہیل بخاری، داستانیں، ۱۷۷

۱۷- مذکورہ حوالہ، ۱۷۹

۱۸- فسانۂ عجائب، مقدمہ رشید الحسن خان، ۶۹

۱۹- فسانۂ عجائب، ۷۸-۷۷

۲۰- مذکورہ حوالہ، ۷۵

۲۱- Dr. Muhammad Sadiq, A History of Urdu Literature (Karachi: Oxford University Press, 1995) p.195

باب نمبر ۱۵

عوامی روایت کا شاعر

نظیر اکبر آبادی

(۱۸۳۰-۱۷۳۵ء)

اٹھارھویں صدی کے نصف آخر میں ہم شمالی ہند کی روایت پرست شعری فضا میں ایک ایسے شخص سے ملتے ہیں جس نے روایات اور اقدار کے بندھنوں کو توڑ کر ایک نعرۂ مستانہ بلند کرتے ہوئے اردو شاعری کے وجود کو ہلا کر رکھ دیا تھا۔ اردو ادب کے بڑے بڑے ادیب اسے ہمیشہ رد کرتے رہے' جہاں کہیں اس کے معاصرین نے اس کا ذکر کیا بھی تو اسے زمرۂ شعرا سے خارج ہی رکھا۔ واقعتاً وہ اردو ادب کے اکابرین (Elites) کے لیے راندۂ درگاہ ہی تھا۔ یہ نظیر اکبر آبادی تھا جو جاگیرداری روایت کی رسم پرستی' آداب اور ضابطوں کو توڑتے ہوئے اردو شاعری کو لوک روایت پر لے آیا تھا' جہاں عام انسان کے جذبات و احساسات اور اس کی عمومی زندگی کی نمائندگی کی گئی تھی۔ نظیر کے دور کی شاعری کلاسیکی اقدار کی ترجمان تھی۔ اس لیے اس روایت سے متعلق اکابرینِ ادب نے اس کی ادبی حیثیت کا کبھی بھی احترام نہ کیا۔

آیئے ہم ۱۷۵۶ء کے آس پاس دلی میں ولی محمد سے ایک ملاقات کرتے ہیں۔ یہ وہ دور ہے کہ جب پنجاب اور دلی میں احمد شاہ ابدالی کے نئے حملوں کی خوف ناک خبروں کی اطلاعات سے شمالی ہند لرز رہا تھا۔ تاریخ کے اس خاص دور میں عوام و خواص کی کیا حالت تھی ان کے ذہنی کرب کا اندازہ کرنے کے لیے یہ اقتباس ملاحظہ ہو :

> "اہل دلی جن کی نگاہوں کے سامنے نادر کی تصویر لباس خونی میں پھر رہی ہے۔ ان کے دلوں کا اس وقت کیا حال ہو گا؟ اس قیامت صغریٰ کو ابھی تک پورے اٹھارہ برس نہیں ہوئے۔ لوگوں کے دلوں سے ابھی عزیزوں کے داغ نہیں بھولے۔ سینکڑوں مکان ابھی تک بے مکیں پڑے ہوئے ہیں' آباد نہیں ہوئے۔ ہزاروں عورتیں ہنوز اپنے لٹے ہوئے زیوروں کو رو رہی ہیں...... نظیر کو گو نادر کے حملے کے وقت ہوش نہ تھا' مگر ہوش سنبھلتے ہی وہ اس کی ہوش اڑانے والی داستانیں سننے لگا۔ چشم دید بیان کرنے والوں کی گزشتہ خوف کے تصور سے پتھرائی ہوئی آنکھیں اور اوپر کو کھنچی ہوئی بھنویں اس کے آغاز عمر کے توہم آمیز

دل پر نقش کلنجر ہوگئی ہیں۔" ۱

ذہنی کرب کے اسی آشوب میں نظیر کا خاندان دلی شہر چھوڑنے کا منصوبہ بناتا ہے۔ موت' اموال کی تباہی' عدم تحفظ کی فضا اور حملہ آوروں کی دہشت اور وحشت ان کے خاندان کو دلی سے نکلنے پر مجبور کر دیتی ہے۔ شہر میں مچی ہوئی بھگدڑ کو دیکھ کر یہ لوگ شہر چھوڑنے کے لیے تیاری شروع کر دیتے ہیں۔ نظیر بہلی' ڈولی' رتھ لے کر دروازے پر آجاتا ہے۔ عورتوں سے مل کر سارا مال اسباب سواریوں پر رکھتا ہے۔ خاندان کی دو عورتوں اور نوکر چاکر' باندیوں سمیت دس بارہ افراد پر مشتمل یہ دہشت زدہ قافلہ آگرہ کا رخ کرتا ہے۔۲ آگرہ' جو نظیر کے فن کا مستقبل قریب میں مرکز بننے والا تھا' اپنے نووارد شہری کو خوش آمدید کہہ رہا تھا۔ اس کی شاعری اسی شہر کی ہندو مسلم ثقافت کے امتزاجی رویوں سے اپنی منفرد شناخت کے ساتھ ظاہر ہونے والی تھی۔

اٹھارہویں صدی کے ربع آخر میں جو شخص اردو شاعری کو امرا کے دیوان خانوں' اعلیٰ مجلسوں اور ادبی خواص کے حلقوں سے نکال کر لوک معاشرت کے زندہ منظر نامہ میں لے آیا وہ نظیر ہی تھا جو آگرہ کا نیا آباد کار تھا۔

نظیر کی تخلیقی قوت نے اردو شاعری کے اس روایتی قلعہ پر ضرب لگائی جو فارسی شاعری کی روایات پر کھڑا تھا اور جہاں غزل' مثنوی اور قصیدے جیسی اصناف سے ہٹ کر کسی دوسری صنف کے پنپنے کے امکانات نظر نہ آتے تھے۔ جہاں زندگی اور کائنات کو مظاہر کی صورتوں میں نہیں بلکہ محسوسات یا تاثرات کی سطح پر شاعری کا موضوع بنایا جاتا تھا۔ اپنے اندر ہی اندر سفر کرنے والے شاعر حیات و کائنات کی خارجی تمثالیں بنانے میں دلچسپی نہ رکھتے تھے' لیکن ان تمثالوں سے ان کے دلوں پر گزرنے والی واردات ان کی شاعری کا موضوع ضرور بنتی تھی۔ آگرہ میں مستقل طور پر آباد ہونے والا شاعر نظیر دنیا کے منظروں' موسموں' تہواروں' میلوں' بازاروں اور گلی کوچوں کی متنوع زندگی کو اردو شاعری کے کینوس پر اتارنے کا عزم لے کر اٹھا تھا۔ اس نے انسانی فکر و فلسفہ کی جگہ عام انسانی زندگی کو اس کینوس پر منتقل کیا اور اسی طرح اپنے دور کی زندگی کا ان تھک مصور بن گیا۔ وہ ہر شے' ہر موضوع' ہر خیال پر روانی کے ساتھ شاعری کر سکتا تھا۔ اس نے ابتدا ہی سے شاعری کے رسمی تصورات کو رد کر دیا تھا' جن کے مطابق شاعری کی حدیں بہت سکڑی ہوئی تھیں۔ نظیر نے ان حدود سے انحراف کرتے ہوئے مستقبل میں بنجارہ' آدمی' روٹی' آٹا دال اور پیسہ پر نظمیں لکھیں۔ یہ نظیر ہی تھا کہ جس کی شعری ذہانت نے آگرہ کی ککڑی' کنکوا اور پتنگ' اژدھے کا بچہ' ریچھ کا بچہ اور گلہری کا بچہ پر بھی طبع آزمائی کی۔ اس نے ایسے تمام موضوعات کو شاعری کا حصہ بنا دیا جو مروجہ اور رسمی شعری آداب کے مطابق غیر شاعرانہ سمجھے جاتے تھے۔ اس لحاظ سے دیکھا جائے تو اردو ادب کی تاریخ میں نظیر کو غیر رسمی شاعری کا شاعر کہنا چاہیے۔

اردو کے کلاسیکی نقاد نظیر کو شاعر تسلیم کرنے کے لیے تیار نہ تھے۔ اس کی زبان ان کے نزدیک غیر فصیح تھی اور اس کا ادب سوقیانہ سمجھا جاتا تھا۔ جاگیر دارانہ روایات و اقدار کے حامل شعرا کے لیے نظیر ہمیشہ ایک غیر اہم حوالہ ہی رہا۔ در حقیقت نظیر نے رسمی معیارات میں جکڑے ہوئے ایک ایسے معاشرے میں شاعری کی جہاں اس قسم کے شاعر کے لیے سانس لینا بھی مشکل تھا۔ یہ وہی ادبی ماحول تھا جہاں مصحفی جیسے بڑے شاعر میں آزاد کو "امروہہ پن" نظر

آیا تھا[۳] اور یہ وہی ادبی رویہ ہے جسے شمس الرحمٰن فاروقی نے اپنی ایک تازہ تصنیف میں "دہلوی سامراج" کہا ہے۔[۴]

نظیر اکبر آبادی نے نہایت خاموشی کے ساتھ دلی اور لکھنو کے ادبی اشرافیہ کی جملہ شعری رسمیات کے خلاف اپنی شعری اور لسانی بغاوت کا سلسلہ جاری کیا تھا۔ اسے اس بات سے غرض نہ تھی کہ شیفتہ اسے شاعر مانتا ہے یا نہیں۔ وہ شیفتہ کی ادبی دنیا کا باشندہ ہی نہ تھا۔ اس کی تخلیقی دنیا کا مال اسباب غزل کی دیومالا سے بالکل مختلف تھا۔ وہ غزل کا رسمی عاشق نہیں تھا۔ اس لیے اس نے غزل کی جمالیات سے انحراف کیا تھا۔ وہ غزل کی لطافت' شائستگی' سوز و گداز' نشاط اور راز و نیاز کا شاعر نہ تھا۔ اس نے غزل کے روایتی طرز احساس کو رد کر کے اپنا سیدھا سادا طرز احساس اختیار کیا۔ دراصل اس کی جنگ شاعری کے ان کلاسیکی مفروضات سے تھی جو صدیوں سے ادبی فضا کو اسیر کیے ہوئے تھے۔ اس کے شعری اقدامات سے کم از کم نظیر کی اردو شاعری نے رہائی ضرور حاصل کر لی تھی۔

نظیر کی شاعری ہمارے سامنے اٹھارھویں اور انیسویں صدی کے اس انسان کو پیش کرتی ہے جو تاریخ کی جبریت کا شکار تھا۔ جاگیرداری زوال کی سزا کو بھگتنا اس کا مقدر بن چکا تھا اور ابھی آنے والے ایام میں اسے نو آبادیاتی نظام کے کڑے مصائب کا بھی سامنا کرنا تھا۔ تاریخ کی اس جبریت میں اس کی مثبت صلاحیتیں گہنائی جا چکی تھیں۔ اب وہ سخاوت 'کرم' مہربانی اور عطا کی اصطلاحوں کو فراموش کر کے ذاتی خود غرضی کی نہ مٹنے والی تشنگی کا عذاب محسوس کر رہا تھا۔

نظیر کی شاعری اس انسان کو ہمارے سامنے پیش کرتی ہے جو معاشرے کی اقتصادی تباہ حالی کی وجہ سے گوناں گوں مصائب کا شکار تھا۔ پیداواری قوتوں کے بحران اور انحطاط نے اس کے وسائل اور زر کے دائرۂ عمل کو بے حد سکیڑ دیا تھا۔ سکڑتے سکڑتے یہ دائرۂ عمل تقریباً خشک ہوتا جا رہا تھا۔ اقتصادی پہیے کو حرکت دینے کے لیے سرمایہ کی ضرورت تھی مگر سرمایہ کم یاب ہو چکا تھا۔ تجارتی منڈیاں اپنی داخلی توانائی سے محروم ہو گئی تھیں۔ ایسے حالات میں معاشرے کے تمام طبقے طلبِ زر کی احتیاج شدت سے محسوس کر رہے تھے مگر اس احتیاج کو اقتصادی انحطاط میں ڈوبی ہوئی منڈیاں کہاں سے فراہم کرتیں۔ ہندوستانی منڈیوں میں سرمائے کے انحطاط پر بحث کرتے ہوئے پروفیسر محمد مجیب ملکی نراجیت اور نو آبادیاتی سرگرمیوں کو بھی اس بحث میں شامل کرتے ہیں:

> "جب یورپی ملکوں نے سمندری راستوں پر قبضہ کر لیا اور تجارت شروع کر دی تو مغل سلطنت سمندری راہوں سے محروم ہو گئی۔ ایک زمینی طاقت رہ گئی تھی جس کا زیادہ انحصار زراعت پر تھا۔ اٹھارھویں اور ابتدائی انیسویں صدی کے نراج میں سڑکوں کا سفر بھی خطرناک ہو گیا تو ملک کے اندر کی تجارت مفلوج ہو گئی۔ کلکتہ' مدراس اور بمبئی صنعت و تجارت کا اصل مرکز بن گئے۔ مغل راج کے زمانے میں بڑی آبادیوں اور ترقی کرتی ہوئی صنعتوں کے جو شہر تھے انہیں نراجی قوتوں کا مقابلہ کرنا پڑا اور معاشی اعتبار سے ان کا گلا گھونٹ دیا گیا۔"[۵]

نتیجہ کے طور پر پورا معاشرہ زر کے تعاقب میں تھا۔ نظیر اپنے عہد کے "مبتلائے زر" معاشرے کی داستان سناتا ہے جو زر کے حصول کے لیے اخلاقی نظام کو تہہ و بالا کر رہا تھا۔ سرمائے کے انحطاط کے سبب صدیوں پرانی اقدار ریزہ ریزہ ہو گئی تھیں۔ ملکی نراجیت اور نو آبادیاتی نظام کے منفی اثرات سے ہندوستانی معاشرہ بدترین

اقتصادی بحران سے گزر رہا تھا۔

؎ جو ہے سو ہو رہا ہے سدا مبتلائے زر

نظیر کی شاعری میں پیٹ، آٹا دال، روٹی، پیسہ، کوڑی، روپیہ کا روپ اور مفلسی جیسی نظمیں دیکھ کر یہ اندازہ ہو سکتا ہے کہ اس نے انسانی زندگی کے معاشی مسئلہ کو کتنی سنجیدگی سے دیکھا ہے۔ وہ شاعر جس نے اٹھارھویں اور انیسویں صدی میں روٹی اور چپاتی پر نظمیں لکھیں اور پیٹ کو اپنا موضوع بنایا اس شاعر کے بارے میں ڈاکٹر غلام حسین ذوالفقار کا یہ کہنا بالکل درست ہے کہ اس نے اقتصادی مسئلہ کو اقدارِ حیات میں ایک بنیادی قدر کی حیثیت سے بڑی اہمیت دی ہے۔[۲] نظامِ حیات میں "روٹی" پیٹ کی احتیاج کو پورا کرنے کے لیے ایک اہم مادی فریضہ پورا کرتی ہے۔ نظیر کے زوال یافتہ معاشرے کے بدترین معاشی انحطاط میں بھوکے انسان کے لیے روٹی کیا تھی اس کا اندازہ آج ہم نہیں کر سکتے ہاں نظیر کی نظم "روٹی" پڑھنے سے بھوک کی اس شدت کو ضرور محسوس کر سکتے ہیں جس کا تجربہ نظیر اور اس جیسے لاکھوں انسان شب و روز کر رہے تھے:

روٹی

جس جا پہ ہانڈی، چولہا، توا اور تنور ہے — خالق کی قدرتوں کا اسی جا ظہور ہے
چولہے کے آگے آنچ جو جلتی حضور ہے — جتنے ہیں نور سب میں یہی خاص نور ہے
اس نور کے سبب نظر آتی ہیں روٹیاں

ان روٹیوں کے نور سے سب دل ہیں پور پور — آٹا نہیں کہ چھلنی سے چھن چھن گرے ہے نور
پیڑا ہر ایک اس کا ہے برفی و موتی چور — ہرگز کسی طرح نہ بجھے پیٹ کا تنور
اس آگ کو مگر یہ بجھاتی ہیں روٹیاں

پوچھا کسی نے یہ کسی کامل فقیر سے — یہ مہر و ماہ حق نے بنائے ہیں کاہے کے
وہ سن کے بولا بابا خدا تجھ کو خیر دے — ہم تو نہ چاند سمجھیں نہ سورج ہیں جانتے
بابا ہمیں تو یہ نظر آتی ہیں روٹیاں

پھر پوچھا اس نے کہیے یہ ہے دل کا نور کیا — اس کے مشاہدے میں ہے کھلتا ظہور کیا
وہ بولا سن کے تیرا گیا ہے شعور کیا — کشف القلوب اور یہ کشف القبور کیا
جتنے ہیں کشف سب یہ دکھاتی ہیں روٹیاں

نظیر کی کلیات کا وہ حصہ جس کا تعلق آٹا، دال، روٹی اور پیسہ سے ہے ہم اسے اقتصادی شاعری کہہ سکتے ہیں۔ یہ وہ شاعری ہے جو عہد نظیر کے انسان کی سائیکی میں معاشی بحرانوں کی تمثالیں بناتی ہے۔ اس شاعری کے

اندر معاشی جبر کے شدائد میں پستا ہوا وہ انسان نظر آتا ہے جو اپنی مادی بے بسی اور بے چارگی کا مظاہرہ کرتا ہے۔ یہ مظاہرہ مفلسی، کوڑی، پیسہ، زر جیسی نظموں میں دیکھا جاسکتا ہے۔ نظیر کا انسان اپنی بدترین بے بسی اور لاچارگی کا مظاہرہ ''مفلسی'' جیسی نظموں میں کرتا ہے۔ جہاں قوت لا یموت کے لیے وہ انسانی مقام سے گر کر جانوروں جیسی پستی کا شکار ہو جاتا ہے۔ وہ معاشرہ جہاں ''چھتیس پیشوں والوں کے کاروبار'' بند تھے 'زوال کی آخری حالتوں کو چھو چکا تھا۔ اقتصادی تباہی کا نتیجہ خوف ناک مفلسی کی شکل میں نکلا تھا۔ اس مفلسی نے جہاں انسان کو اخلاقی طور پر برباد کر دیا تھا وہاں وہ اپنی روحانی اور مادی بربادیوں پر بھی ماتم کناں تھا۔ مفلوک الحال گھر مفلسی کے باعث مردے کے ماتم جیسا سماں دکھا رہے تھے۔ یہ وہ گھرانے تھے کہ معاشی انحطاط کے باعث اپنے اثاثے فروخت کر چکے تھے۔ بیویاں گہنوں سے محروم ہو چکی تھیں۔ میاں کے ملبوس تک رہن رکھے جا چکے تھے۔ نظیر کی اس نظم میں مفلسی اس آخری منزل تک جا پہنچتی ہے جہاں اب پیٹ کا دوزخ بھرنے کے لیے گھروں کی اینٹیں کھود کر بیچی جا رہی تھیں:

مفلس کی کچھ نظر نہیں رہتی ہے آن پر — دیتا ہے اپنی جان وہ ایک ایک نان پر
ہر آن ٹوٹ پڑتا ہے روٹی کے خوان پر — جس طرح کتے لڑتے ہیں اک استخوان پر
ویسا ہی مفلسوں کو لڑاتی ہے مفلسی

کرتا نہیں حیا سے جو کوئی وہ کام آہ — مفلس کرے ہے اس کے تئیں انصرام آہ
سمجھے نہ کچھ حلال نہ جانے حرام آہ — کہتے ہیں جس کو شرم و حیا ننگ و نام آہ
وہ سب حیا و شرم اٹھاتی ہے مفلسی

یہ مفلسی وہ شے ہے کہ جس گھر میں بھر گئی — پھر جتنی گھر میں ست تھی اسی گھر کے در گئی
زن بچے روتے ہیں گویا نانی گزر گئی — ہمسائے پوچھتے ہیں کہ کیا دادی مر گئی
بن مردہ گھر میں شور مچاتی ہے مفلسی

لازم ہے گر غمی میں کوئی شور و غل مچائے — مفلس بغیر غم کے کرتا ہے ہائے ہائے
مر جاوے گر کوئی تو کہاں سے اسے اٹھائے — اس مفلسی کی خواریاں کیا کیا کہوں میں وائے
مردے کو بن کفن کے گڑاتی ہے مفلسی

کیا کیا میں مفلسی کی کہوں خواری پھکڑیاں — جھاڑو بغیر گھر میں بکھرتی ہیں جھکڑیاں
کونوں میں جالے لپٹے ہیں چھپر میں مکڑیاں — پیدا نہ ہوویں جن کے جلانے کو لکڑیاں
دریا میں ان کے مردے بہاتی ہے مفلسی

بی بی کی نتھ نہ لڑکوں کے ہاتھوں کڑے رہے — کپڑے میاں کے بنئے کے گھر میں پڑے رہے
جب کڑیاں بک گئیں تو کھنڈر میں اڑے رہے — زنجیر نہ کواڑ نہ پتھر گڑے رہے
آخر کو اینٹ اینٹ کھداتی ہے مفلسی

اٹھارھویں صدی کے دورِ زوال کا یہ مفلس انسان تاریخ کی ان قوتوں کے خلاف جہد آزما ہونے سے قاصر ہے جو اس پر بے بسی مسلط کرنے کی ذمہ دار تھیں۔ وہ حزن و ملال' فنادگی اور شکستگی کی بدترین حالتوں سے گزرتا ہے۔اس کے عہد کی ناکامی' نامرادی اور پے بہ پے شکستوں کے عمل نے اس انسان کو بے حد اداس بنادیا ہے۔ میؔر کی غزل میں فنادگی کا مارا ہوا ایک عشق پیشہ انسان ہم سے مکالمہ کرتا ہے اور نظیؔر کی نظموں میں ایک فاقہ کش ملول انسان ہم سے متعارف ہوتا ہے۔ فرق یہ ہے کہ میر کا انسان شدائد کو سہتے ہوئے داخلی کرب واذیت کا اظہار کرتا ہے اور نظیؔر اس پریشان حال انسان کی اجڑی ہوئی خارجی تصویریں دکھاتا رہتا ہے۔

نظیؔر کی شاعری کے مابعد الطبیعاتی رجحانات کو دیکھا جائے تو اس میں فنا کا استعارہ غور طلب ہے۔ ویسے تو ساری صوفیانہ شاعری میں فنا کا استعارہ تسلسل کے ساتھ متحرک ملتا ہے اور انسان کو مسلسل یاددہانی کراتا رہتا ہے کہ زمینی سفر میں انسان کا آخری انجام فنا سے ہم کنار ہونا ہے۔ صوفیا کے لیے تو فنا کا تصور' شوقِ وصال کی مسرتوں سے وابستہ ہے جہاں اس دنیا کے قیام کے بعد وصل بہ حق ہونے کی منزل آتی ہے۔ لیکن نظیؔر اس صوفیانہ تجربے کا شاعر نہیں ہے وہ نہایت سادگی کے ساتھ اپنے آپ سے ہم کلام ہوکر فنا کی منزل کو یاد کرتا رہتا ہے اور اپنے ہم نشینوں کو بھی اس یاد میں شریک کرتا رہتا ہے۔

جیسا کہ ہم ذکر کر چکے ہیں کہ اٹھارھویں صدی میں سیاسی تباہی کے باعث جب ہندوستان نراجیت کی بدترین حالتوں سے گزر رہا تھا تو اس دور کی انسانی بربادی کے عمل سے بے ثباتیِ حیات اور دنیا کی ناپائیداری کا تصور بہت نمایاں ہوا تھا۔ میرؔ' دردؔ اور سوداؔ کے ہاں اس تصور کی بے شمار لہریں نظر آسکتی ہیں۔ میؔر نے انسانی خون کی تباہی کو زیادہ شدت سے محسوس کیا۔ دلی میں اس نے جاٹوں' مرہٹوں' درانیوں اور روہیلوں کے ہاتھ سے انسان کی پامالی کے جو دردناک منظر دیکھے تھے ان سے میؔر کی ذات میں فنا کا استعارہ بہت نمایاں ہوا۔ مگر یہ استعارہ اپنی داخلی کیفیات کی عکاسی کرتا ہے۔ نظیؔر کے ہاں آگرہ کی ہولناک تباہی سے فنا کا استعارہ تخلیقی قوت بن کر ابھرتا ہے۔ نظیؔر کی کلیات کو سرسری طور پر دیکھنے سے فوری طور پر ایسی نظمیں نظر آتی ہیں جو انسان کو فنا کے باعث دنیا کا سفر ختم کرنے کی کہانی سناتی ہیں۔ مثلاً فنا' سب مرنے والے ہیں' موت سے غفلت' سواریاں' موت کا دھڑکا' بنجارہ' موت' قضیے پاک ہوئے' فکر کرو بابا' انجام' آخر خاک اور موت کی فلاسفی وغیرہ۔ کلیات نظیؔر میں فنا پر تین نظمیں شامل ہیں۔ ان تمام نظموں میں فنا کا استعارہ انسان کو اس کا آخری انجام دکھاتا ہے۔ نظیؔر جیسے عاشق مزاج اور رند طبع انسان پر اس استعارے کی گرفت ہمیشہ مضبوط ہی رہی۔ مگر جب ہم نظیؔر سے بالاتر ہوکر نظیؔر کے زمانے کی اخلاقیات کا جائزہ لیتے ہیں تو فنا کا یہ تصور بہت نمایاں ملتا ہے۔ اٹھارھویں صدی کے ہمہ گیر زوال میں حرص و ہوس کے مارے ہوئے جاگیردار بے دردی اور وحشت سے انسان پر ظلم کر رہے تھے۔ ایسے دردناک ماحول میں فنا کے استعارے کی یہ بازگشت مسلسل سنائی دیتی ہے:

جو خاک سے بنا ہے وہ آخر کو خاک ہے

اس طرح اس استعارے کا تعلق مابعد الطبیعات ہی سے نہیں اس کا ایک سماجی کردار بھی متعین ہوتا ہے۔

بہ ظاہر یہ معلوم ہوتا ہے کہ طبعی وظائف کے زوال کے بعد نظیر کی شاعری میں موت کا تصور زیادہ غالب آگیا تھا۔ طویل زندگی بسر کرنے کے بعد جب بدنی وظائف اعتدال سے محروم ہوئے تو نظیر کو سفرِ آخرت نظر آنے لگا چنانچہ ایسی حالتوں میں اس نے اس موضوع سے متعلق نظمیں لکھیں۔ یہ وہ دور تھا جب نظیر کا تن سوکھ چکا تھا' پیٹھ کبڑی ہو چکی تھی' موت کا نقارہ بجنے کی آواز آنے لگی تھی اور سفر آخرت کے لیے فکر کرتے ہوئے گھوڑے پر زین رکھنے کی تیاری ہونے لگی تھی۔ نظیر کے دورِ آخر کی اس نظم میں انسانی زندگی کے انجام کی ایک سوگ وار حقیقت چھائی ہوئی ہے:

بٹ مار اجل کا آ پہونچا ٹک اس کو دیکھ ڈرو بابا
اب اشک بہاؤ آنکھوں سے اور آہیں سرد بھرو بابا
دل ہاتھ اٹھا اس جینے سے لے بس من مار مرو بابا
جب باپ کی خاطر روتے تھے اب اپنی خاطر رو بابا
تن سوکھا کبڑی پیٹھ ہوئی' گھوڑے پر زین دھرو بابا
اب موت نقارہ باج چکا چلنے کی فکر کرو بابا

اب جینے کو تم رخصت دو اور مرنے کو مہمان کرو
خیرات کرو احسان کرو یا پن کرو یا دان کرو
یا پوری لڈو بٹواؤ یا خاصہ حلوا مان کرو
کچھ لطف نہیں اب جینے کا اب چلنے کا کچھ دھیان کرو
تن سوکھا کبڑی پیٹھ ہوئی' گھوڑے پر زین دھرو بابا
اب موت نقارہ باج چکا چلنے کی فکر کرو بابا

دو چار گھڑی یا دو دن میں اب تن سے جان نکلنی ہے
یہ ہڈی پسلی جتنی ہے یا کھلنی ہے یا جلنی ہے
ہے رات جو باقی تھوڑی سی کوئی دم میں یہ بھی ڈھلنی ہے
اٹھ باندھ لو کمر سویرے سے تم کو ابھی منزل چلنی ہے
تن سوکھا کبڑی پیٹھ ہوئی' گھوڑے پر زین دھرو بابا
اب موت نقارہ باج چکا چلنے کی فکر کرو بابا

یہ عمر جسے تم سمجھے ہو یہ ہر دم تن کو چنتی ہے
جس لکڑی کے بل بیٹھے ہو دن رات یہ لکڑی گھنتی ہے
تم گٹھری باندھو کپڑے کی اور دیکھ اجل سر دھنتی ہے
اب موت کفن کے کپڑے کا یاں تانا بانا بنتی ہے

تن سوکھا کبڑی پیٹھ ہوئی، گھوڑے پر زین دھرو بابا
اب موت نقارہ باج چکا چلنے کی فکر کرو بابا
یہ اونٹ کرائے کا یارو صندوق جنازہ باری ہے
جب اس پر ہو اسوار چلے پھر گھوڑا ہے نہ عماری ہے
کس نیند پڑے تم سوتے تھے یہ بوجھ تمہارا بھاری ہے
کچھ دیر نہیں اب آہ نظیر تیار کھڑی اسواری ہے
تن سوکھا کبڑی پیٹھ ہوئی، گھوڑے پر زین دھرو بابا
اب موت نقارہ باج چکا چلنے کی فکر کرو بابا

نظیر کی شاعری میں مقامی موضوعات مثلاً ہولی، بسنت، دسہرہ، دیوالی، بلدیو جی کا میلہ وغیرہ کے ساتھ ساتھ ایک محدود مقدار میں ایسی نظمیں بھی ملتی ہیں جن کا تعلق صوفیانہ روایت سے ہے۔ مثلاً معرفت الٰہی، ہمہ اوست، مطلوبِ حقیقی کی جستجو، من موجی اور فقیروں کی صدا وغیرہ۔ دیکھنا یہ ہے کہ یہ نظمیں تصوف کا محض رسمی طور پر اظہار کرتی ہیں یا نظیر کے باطنی تجربات کی دین بھی ہیں۔ اردو شاعری کی روایت میں تصوف ایک ضروری عنصر کے طور پر شامل رہا ہے۔ اس بات کا جائزہ لینا چاہیے کہ نظیر نے تصوف کو صرف شعری ضرورت پورا کرنے کے لیے برتا ہے یا تصوف ان کے اندر کی دنیا سے باہر آیا ہے۔ ان نظموں کو دیکھنے سے یہ معلوم ہوتا ہے کہ ان کے ہاں تصوف اوپر کی چیز نہیں ہے۔ اس کا تعلق ان کے طبعی جوہر سے تھا۔ البتہ اس بات کی وضاحت ضروری ہے کہ نظیر تصوف کے حکیمانہ مسائل اور تصورات کا شاعر نہیں ہے۔ وہ بہت دور کی باتیں نہیں کرتا۔ وہ صوفیانہ مسائل کے ابعاد میں نہیں الجھتا۔ نظیر ان مسائل کی گہرائیوں میں بھی نہیں اترتا۔ موضوعات کے اعتبار سے وہ سیدھا سادا صوفی اور وحدت الوجودی درویش ہے۔ وحدت الوجود پر یقین رکھنے کے باعث اس کا دل سب انسانوں کے لیے محبت سے لبریز رہتا ہے۔ اس کے لیے ساری خلقت خدا کا کنبہ معلوم ہوتی ہے۔ اس لیے ہندو ہو یا مسلمان یا کچھ اور ان سب کے لیے نظیر کے قلب و نظر میں محبت کی حرارت ہمہ وقت موجود رہتی ہے۔

نظیر انسان، حیات، کائنات اور مابعد الطبیعات کے مسائل کی حکیمانہ تعبیر نہیں کرتا ہے۔ یہ باتیں اس کی شاعری کے موضوعات میں شامل ہی نہ تھیں اور سب سے اہم بات یہ کہ وہ حکیمانہ ذہن لے کر پیدا نہ ہوا تھا۔ وہ غالب اور بیدل کی طرح انسان اور حیات کو حکیمانہ انداز نظر سے نہیں دیکھتا اور نہ ہی وہ فہم و ادراک کی گتھیوں کو سلجھانے کا فریضہ سرانجام دیتا ہے۔ اصل بات یہ ہے کہ نظیر اٹھارھویں اور انیسویں صدی کی انسانی صورت حال کا شاعر ہے اور اس میں بھی وہ اس دور کے انسان کی سماجی صورت حال کو پیش کرتا ہے، وہ تاریخ کے جبر میں پستے، فریاد کرتے اور اپنے حالات پر افسوس کرتے ہوئے سوگوار لوگوں کا شاعر ہے۔ وہ ان مسائل میں نہیں الجھتا کہ اس کے عہد کا انسان زوال کا شکار کیوں ہوا ہے۔ بس وہ اس انسان کے زوال اور اس کے مقدر کی محرومیوں تک ہی محدود

رہتا ہے۔ وہ انفس و آفاق کی منزلوں کا ذکر نہیں کرتا۔ وہ اس کائنات میں وحدت میں کثرت اور کثرت میں وحدت کے تصور کی طرف بھی حکیمانہ طور پر نہیں دیکھتا۔ کسی عارف کی طرح وہ کائنات کی نیرنگیوں کو دیکھ کر حیرت میں نہیں ڈوبتا۔ یہ کارخانہ قدرت اسے ہوش اور صحو کی دنیاؤں سے گزرنے کے مواقع تو دیتا ہے مگر نظیر ان کے اندر گم ہو کر نہیں رہ جاتا۔ البتہ ایک بات قابل ذکر ہے کہ حیات و کائنات کی نیرنگیاں دیکھنے کے لیے ہمیشہ اپنی آنکھ کو وا رکھتا ہے۔ اس کی ساری شاعری نیرنگیِ حیات اور کائنات کی تمثالوں سے بھری ہوئی ہے۔ نظیر ان وسیع مشاہدات میں ایک صوفی اور درویش کے طور پر موجود ملتا ہے مگر وہ رسمی طور پر نہ صوفی ہے نہ درویش۔ رسمیات کا وہ قائل ہی نہ تھا اس لیے نظیر دنیا کو آزاد منش صوفی، درویش، قلندر، فقیر اور سنت کی نظر سے دیکھتا تھا۔ چونکہ وہ وحدت الوجودی تھا اس لیے کائنات کے تمام جلوؤں میں وہ ذات حقیقی کے روپ رنگ دیکھتا تھا اور پہچانتا تھا۔ ہر پھول پتی، پیڑ، پودے میں وہ اس ذات باری کو شناخت کرتا تھا۔

نظیر کی نظم ''ہمہ اوست'' میں اسی قسم کے خیالات ملتے ہیں۔ نظیر کہتا ہے کہ ذاتِ حقیقی بے رنگ ہوتے ہوئے بھی ہر رنگ میں موجود ہے۔

''من موجی'' میں نظیر ایک آزاد منش درویش اور فقیر کے روپ میں ملتا ہے۔ اس فقیر کی سرخوشی کا راز اس کی فقیرانہ طبع میں ہے۔

نظیر کا ایک اہم موضوع آدمی ہے۔ اس حوالے سے ''آدمی نامہ'' اس کی مشہور نظم ہے۔ یہ نظم اس بات کو دریافت کرنے کی کوشش کرتی ہے کہ آدمی کیا ہے؟ ''آدمی نامہ'' میں پائی جانے والی تمام جہات اسی سوال کے گرد گھومتی ہیں اور نظیر ہر بار آدمی کو دریافت کرتے ہوئے اس کے وجود کا ایک نیا پہلو ہمارے سامنے لے آتا ہے۔ ''آدمی نامہ'' ان سوالات کا جواب تو دیتا ہے کہ اٹھارھویں صدی میں نظیر نے جس آدمی کو دیکھا تھا وہ کیا تھا اور تاریخ کے تسلسل میں یہ آدمی کن صورتوں میں اس پر منکشف ہوا تھا۔ ''آدمی نامہ'' میں ایسی بہت سی صورتوں کے جواب تو موجود ہیں مگر یہ نظم اس سوال کا جواب دینے سے قاصر رہتی ہے کہ آدمی کو کیا ہونا چاہیے اور اس زمین پر اس کے وجود کا کیا مقصد ہے۔ نظیر ان سوالات کا جواب تو نہیں دیتا، البتہ انسان کی جو تصویر وہ دکھاتا ہے بہ ظاہر وہ بہت سادہ ہے مگر اس میں کئی مخفی سوالات اٹھائے گئے ہیں۔ آخر ایسا کیوں ہے کہ جہاں ایک آدمی کی نیکی نمایاں ہوتی ہے وہاں دوسرے کی بدی بھی برابر نمایاں نظر آتی ہے۔ گویا ایک فرشتہ ہے تو دوسرا انسان ہے۔ اس سوال کا جواب جتنا مشکل معلوم ہوتا ہے اتنا ہی آسان بھی ہے یعنی کہ آدمی بالآخر آدمی ہے اور جب وہ آدمی ہے تو نیکی بدی سے بہ یک وقت عبارت ہے۔

نظیر کی نگاہ میں آدمی نہ محض فرشتہ ہے اور نہ شیطان۔ آدمی بہ ہر حال آدمی ہے۔ وہ آدمی کہ جس کی سرشت میں روزِ ازل ہی سے گناہ کی داستان ملتی ہے اور اس کے گناہ کی پاداش ہی اسے آسمان سے اٹھا کر زمین پر لے آئی تھی۔ اس کے گناہ کا سلسلہ زمین پر بھی ختم نہ ہوا اور اس گناہ کے ساتھ ساتھ وہ ثواب کے ذائقوں سے بھی شادکام ہوتا رہا ہے۔ نظیر کا ''آدمی'' حقیقی طور پر آدمی ہے وہ آدمی جو گناہ و ثواب سے مرکب ہے۔ اپنی سرشت میں لکھے ہوئے گناہ کے سبب وہ رسولوں اور پیغمبروں کے احکام اور ہدایت کے باوجود گناہ کی سمت مائل رہتا ہے۔ وہ

بہت سی نیکیوں اور بدیوں کا مرکب ہے۔ وہ برائیوں، اچھائیوں، دوستیوں، دشمنیوں، چوریوں، ہمدردیوں اور محبتوں کا ایک مجموعہ ہے۔ چوں کہ وہ آدمی ہے اس لیے وہ منفی اور مثبت عناصر سے عبارت ہے۔ نظیر اگر ایک طرف یہ دیکھتا ہے کہ آدمی اپنی جان دوسرے آدمی پر وار رہا ہے تو دوسری طرف وہ اس آدمی کو بھی دیکھتا ہے جو اپنے ہم جنس آدمی ہی کا خون بہا رہا ہے۔ ایک آدمی دوسرے کی بے عزتی کر رہا ہے تو دوسری طرف مددگار آدمی بھی نظر آتا ہے۔ نظیر کہتا ہے کہ یہ اچھے برے، نیک بد سب آدمی ہی ہیں اور جو آدمی ان میں سب سے برا ہے وہ بھی آخر آدمی ہی ہے۔

"آدمی نامہ" حقیقتاً آدمی کے ساتھ نظیر کا محبت نامہ ہے۔ اپنے صوفیانہ عقائد اور وحدت الوجودی طرز احساس کی وجہ سے وہ انسان سے مایوس ہونا نہیں جانتا، وہ سمجھتا ہے کہ آدمی بدی کے بعد نیکی کی طرف ضرور لوٹتا ہے اس لیے اگر وہ بد بھی ہے تو اسے آدمی کے درجے سے دھتکار نہیں سکتے۔ آدمیت کی طرف اس کا راستہ کھلا رکھنا چاہیے۔ نظیر کے درویشانہ مسلک اور اس کی باطنی روشنی میں برے انسان کے لیے بھی نیکی کی امید موجود ہے۔

دل چسپ سوال یہ بھی ہے کہ نظیر کے ہاں ایک کامل آدمی کا تصور نہیں ہے۔ وہ کسی آدرشی آدمی کا ذکر نہیں کرتا نہ ہی وہ آدمی کے خصائص بتا کر آدرشی آدمی بننے کی تلقین کرتا ہے۔ اول سے آخر تک نظیر کا آدمی ایک عام آدمی ہے جو معاشرے میں ہر جگہ دیکھا جا سکتا ہے جو نیک بھی ہے اور بد بھی۔ اچھا اور برا بھی۔

"آدمی نامہ" کا بہ غور جائزہ لیں تو یہ بھی محسوس ہوتا ہے کہ کہیں نظیر "آدمی" پر طنز تو نہیں کر رہا ہے؟ یہ نظم آدمی کو سمجھنے کی ایک کوشش ہے اور اس تفہیم میں نظیر ہر بار آدمی کے مثبت پہلوؤں کے ساتھ اس کے منفی پہلو بھی اجاگر کرتا ہے۔ ایک بار اگر ہم آدمی کی مثبت خوبی دیکھتے ہیں تو دوسری بار آدمی کی منفی تصویر دکھا دی جاتی ہے۔ نظیر کے اسلوب میں واضح طور پر یہ شعری قرینہ طنز کا رنگ لیے ہوئے بھی ہے۔

نظیر کے آدمی نامہ کو اردو نقاد بہت سراہتے ہیں۔ آل احمد سرور تو یہاں تک لکھتے ہیں:

> "آدمی نامہ تو ایک طور پر انسان دوستی کی ایسی دستاویز ہے جو یورپی ہیومنزم کے چارٹر سے پہلے وجود میں آئی۔"[۷]

سرور صاحب کے اس بیان میں مبالغہ نظر آتا ہے۔ نظیر کا آدمی نامہ انسانیت کا کوئی چارٹر نہیں ہے۔ نہ ہی انسانی حقوق کا کوئی ذکر اس میں موجود ہے۔ نظیر کا کام محض اتنا ہے کہ اس نے اٹھارھویں صدی کے سیاسی و اقتصادی زوال میں پیدا ہونے والے آدمی کے اعمال کی اچھی اور بری تمثالیں بہ یک وقت دکھا دی ہیں:

دنیا میں پادشہ ہے سو ہے وہ بھی آدمی
اور مفلس و گدا ہے سو ہے وہ بھی آدمی
زردار و بے نوا ہے سو ہے وہ بھی آدمی
نعمت جو کھا رہا ہے سو ہے وہ بھی آدمی
ٹکڑے چبا رہا ہے سو ہے وہ بھی آدمی

یاں آدمی ہی نار ہے اور آدمی ہے نور
یاں آدمی ہی پاس ہے اور آدمی ہی دور
ہے آدمی کا حسن میں اور قبح میں ظہور
شیطان بھی آدمی ہے جو کرتا ہے مکر و زور
اور ہادی رہنما ہے سو ہے وہ بھی آدمی

مسجد بھی آدمی نے بنائی ہے یاں میاں بنتے ہیں آدمی ہی امام اور خطبہ خواں
قرآن آدمی ہی پڑھیں اور نماز یاں اور آدمی ہی ان کی چراتے ہیں جوتیاں
جو ان کو تاڑتا ہے سو ہے وہ بھی آدمی

یاں آدمی پہ جان کو وارے ہے آدمی اور آدمی پہ تیغ کو مارے ہے آدمی
پگڑی بھی آدمی کی اتارے ہے آدمی چلا کے آدمی کو پکارے ہے آدمی
اور سن کے دوڑتا ہے سو ہے وہ بھی آدمی

یاں آدمی ہی شادی ہے اور آدمی ہی بیاہ قاضی، وکیل آدمی اور آدمی گواہ
تاشے بجاتے آدمی چلتے ہیں خواہ مخواہ دوڑے ہیں آدمی ہی تو مشعل جلا کے راہ
اور بیاہنے چڑھا ہے سو ہے وہ بھی آدمی

یاں آدمی نقیب ہو بولے ہے بار بار اور آدمی پیادے ہیں اور آدمی سوار
حقہ صراحی جوتیاں دوڑے بغل میں مار کاندھے پہ رکھ کے پالکی ہیں دوڑتے کہار
اور اس میں جو چڑھا ہے سو ہے وہ بھی آدمی

اک آدمی ہیں جن کے یہ کچھ زرق برق ہیں روپے کے ان کے پانوں ہیں سونے کے فرق ہیں
جھمکے تمام غرب سے لے تا بہ شرق ہیں کمخواب تاش شال دو شالوں میں غرق ہیں
اور چیتھڑوں لگا ہے سو ہے وہ بھی آدمی

اشراف اور کمینے سے لے شاہ تا وزیر یہ آدمی ہی کرتے ہیں سب کام دلپذیر
یاں آدمی مرید ہے اور آدمی ہی پیر اچھا بھی آدمی ہی کہاتا ہے اے نظیر
اور سب میں جو برا ہے سو ہے وہ بھی آدمی

"بنجارہ نامہ" کو "آدمی نامہ" کا ضمیمہ بنا کر پڑھیں تو یہ بات معلوم ہو جائے گی کہ نظیر "آدمی نامہ" کے خون خوار وحشی اور تخریب کار انسان کی جبلتوں پر قابو پانے کے لیے فنا اور موت کے استعارے سامنے لے آتا ہے۔ انیسویں صدی میں وحشت اور لالچ میں غرق آدمی کو یہ استعارے اس کے انجام کی خبر دینے کے لیے استعمال کیے گئے ہیں۔ "بنجارہ" اس آدمی کی علامت ہے جو ہر طرح سے مرفہ الحال ہے۔ آسودہ ہے اور زندگی کو پورے اطمینان اور یقین سے بسر کر رہا ہے مگر یہ نہیں جانتا ہے کہ اس کے عقب میں کیا ہے۔ عقب کی صورت حال کو نہ جاننے سے وہ بے خبری کا شکار ہے اور یہ بے خبری کیا ہے؟ یہ بے خبری موت اور فنا کے استعاروں کو فراموش کر دینے میں ہے۔ "بنجارہ نامہ" ان ہی استعاروں کی بار بار یاد دلاتا ہے اور موت کے قطعی اور آخری انجام کو دکھا کر آدمی کو ہوا اور حرص کی دنیا سے باخبر کرتا ہے۔ "بنجارہ نامہ" میں نظیر "قزاق اجل" کی دہشت پیدا کر کے ہوا و حرص کی جبلتوں میں توازن پیدا کر رہا تھا۔

موت اور فنا' کا استعارہ نظیر سے پہلے بھی صدیوں سے استعمال ہو رہا تھا۔ صوفیا اس دنیا کو ہمیشہ

مسافرت کی منزل ہی کہتے رہے مگر اٹھارھویں صدی کے ہندوستان میں لامتناہی ملکی تباہی کے سبب یہ استعارے بہ کثرت استعمال کیے گئے ہیں۔ ملکی اور غیر ملکی حملہ آوروں کی وجہ سے انسانی خون بہت ارزاں ہو گیا تھا۔ انسانوں کو کسی بھی لمحہ تباہی کا دھڑکا لگا رہتا تھا اور یہ بات ان کے لاشعور کا حصہ بن گئی تھی۔ میر، سودا، درد اور آنے والے شعرا کے ہاں یہ استعارے اپنے عہد کی نفسی صورت حال کی علامت بن جاتے ہیں' ان شعرا کے مقابلہ میں نظیر کے ہاں یہ استعارے کسی حملہ آور اور خونی کی یاد نہیں دلاتے' یہ بستیوں کے اجڑ جانے یا انسانوں کے برباد ہو جانے کی دہشت ناک خبر بھی نہیں سناتے۔ نظیر کے ہاں موت اور فنا کے استعارے خالصتاً مابعد الطبیعاتی قسم کے ہیں۔ ان کے اندر صوفیانہ عقائد کی گونج سنائی دیتی ہے۔ "بنجارہ نامہ" میں یہ استعارے انسان کے آخری مقدر یعنی موت کی یاد دہانی کراتے ہیں۔ نظیر اٹھارھویں صدی کے اس انسان کو جو دولت و جاہ کی لذت میں سرشار تھا "بنجارے" کی علامت میں اس کے آخری انجام کی خبر دیتا ہے۔

"بنجارہ" انسان کی مادی ثقافت کی علامت ہے۔ یہ علامت جو اٹھارھویں صدی کے ہندوستان میں نظیر کو نظر آئی تھی۔ اکیسویں صدی کی اس دنیا میں تسلسل کے ساتھ موجود ہے' بلکہ اب بنجارہ کا کردار زیادہ توانا ہو گیا ہے۔ اٹھارھویں صدی کا نظیر تو اس علامت کو فنا کی یاد دلاتا رہتا تھا مگر ہمارے اس عہد میں سب کچھ فراموش ہو گیا ہے۔

اٹھارھویں صدی کے دور زوال میں جاگیردار اشرافیہ اور سماج کے دیگر طبقات پر کم تر طاقتیں غیر معمولی غلبہ حاصل کر لیتی ہیں۔ معاشرے کے بالائی طبقات زوال کی رو میں اپنے بلند مقامات سے پستی میں جا گرتے ہیں۔ وہ تمام باتیں جو معاشرے میں مسلمات کا درجہ رکھتی تھیں اپنے مقامات سے گر کر متناقض صورتوں میں نظر آنے لگتی ہیں۔ اکھاڑ پچھاڑ کی یہ صورت نظیر کے لیے تماشا بن جاتی ہے۔ اشیا اور مظاہر کی ہیئت اور کیفیت میں بہت بڑا تغیر دیکھتا ہے۔ اس ہیئت میں اشیا بد ہیئت ہوتی ہوئی ملتی ہیں یا ان کی ہیئت بدلی ہوئی نظر آتی ہے' جو کچھ تھا وہ نہیں رہا اور جو کچھ رہا ہے وہ بد ہیئت' بے شکل اور بے آبرو ہو گیا ہے۔ سماج میں یہ تغیر اس حد تک ہے کہ منظر نامہ بے معنی ہو رہا ہے۔ سیاہ سفید ہو رہا ہے اور سفید سیاہ۔ دن کی جگہ رات نے لے لی ہے۔ سچ کی جگہ جھوٹ' حق کی جگہ باطل اور نیکی پر بدی غالب آ گئی ہے۔ مسلمات حیات کی ہمہ گیر شکست و ریخت اور نفی نے زندگی کے معنی اور مفہوم کو یکسر بدل دیا ہے۔ معاشرے کی مثبت روایات' ضوابط اور معیارات پر منفی رجحان غالب آ گئے ہیں۔ نظیر نے اٹھارھویں صدی کی بے معنویت کو متناقض تمثالوں کی صورت میں پیش کیا ہے۔ اس صدی کے سماجی منظر نامہ میں صداقتوں' مسلمات اور معیارات کے الٹ جانے سے جو نئی تمثالیں بنتی ہیں وہ نظیر کی حساس نگاہوں کو ان شکلوں میں نظر آتی ہیں:

یہ جتنا خلق میں اب جا بجا تماشا ہے   جو غور کی تو یہ سب ایک کا تماشا ہے
نچانو کم اسے یارو بڑا تماشا ہے   جدھر کو دیکھو ادھر اک نیا تماشا ہے
غرض میں کیا کہوں دنیا بھی اک تماشا ہے

مرے یہ دیکھ تماشے نہیں ہیں ہوش بجا — کسے بتاؤں میں سیدھا کسے کہوں الٹا
جو ہو طلسم حقیقی وہ جاوے کب سمجھا — عجب بہار کی اک سیر ہے ا ہا ہا ہا
غرض میں کیا کہوں دنیا بھی اک تماشا ہے

نہیں ہے زور جنہوں میں وہ کشتی لڑتے ہیں — جو زور والے ہیں وہ آپ سے پچھڑتے ہیں
جھپٹ کے اندھے بٹیروں کے تئیں پکڑتے ہیں — نکالے چھاتیاں کبڑے بھی سب اکڑتے ہیں
غرض میں کیا کہوں دنیا بھی اک تماشا ہے

بنا کے نیاریا زر کی دکان بیٹھا ہے — جو ہنڈی وال تھا وہ خاک چھان بیٹھا ہے
جو چور تھا سو وہ ہو پاسبان بیٹھا ہے — زمین پھرتی ہے اور آسمان بیٹھا ہے
غرض میں کیا کہوں دنیا بھی اک تماشا ہے

زباں ہے جس کے اشارے سے وہ پکارے ہے — جو گونگا ہے وہ کھڑا فارسی بگھارے ہے
کلاہ ہنس کی کوا کھڑا اتارے ہے — اچھل کے مینڈکی ہاتھی کے لات مارے ہے
غرض میں کیا کہوں دنیا بھی اک تماشا ہے

کھلے ہیں آکھ کے پھول اور گلاب جھڑتے ہیں — بنولے پلتے ہیں انگور آم سڑتے ہیں
سخی کریم پڑے ایڑیاں رگڑتے ہیں — بخیل موتیوں کو مونسلے سے چھڑتے ہیں
غرض میں کیا کہوں دنیا بھی اک تماشا ہے

عزیز جو تھے ہوئے چشم میں سبھوں کے حقیر — حقیر تھے سو ہوئے سب میں صاحب توقیر
عجب طرح کی ہوائیں ہیں اور عجب تاثیر — اچنبھے خلق کے کیا کیا کروں بیاں میں نظیر
غرض میں کیا کہوں دنیا بھی اک تماشا ہے

"تماشا" کی بنیاد بھی متناقض احوال پر ہے۔ جہاں نظیر دو متضاد انتہاؤں کو دکھا کر تبدیلی یا انقلاب کی ایک تص
ہمارے سامنے لے آتا ہے۔ یہ نظیر کا بہت مرغوب اسلوب ہے۔ وہ زندگی جو صدیوں سے ایک خاص متوازن دھار
رواں دواں تھی، وہ اپنا توازن کھو بیٹھتی ہے۔ سمت بے سمت ہوتی جاتی ہے۔ اتنی بڑی تبدیلیوں کا عمل معاشرے کے و
مظاہر میں ملنے لگتا ہے۔ ہم نظیر کی شاعری میں جس دنیا کا تماشا دیکھتے ہیں یہ دنیا سماجی توڑ پھوڑ کے باعث غیر متوا
ہو کر ایک غیر معمولی صورت سے گزرتی ہوئی ملتی ہے۔ نظیر سماج کی متناقض صورتوں کو دیکھتے ہوئے حیران ہوتا ہے
صورت حال کی تبدیلی پر تو حیران ہے مگر اس تبدیلی کو پیدا کرنے والے عوامل سے وہ تقریباً بے خبر ہے۔ اس کا تجرب
مشاہدہ لوک دانش ہی کا حصہ ہے۔ اس لیے وہ زیادہ گہرائی تک نہیں پہنچ پاتا۔ اس کی تمام دل چسپی معاشرے کے گز
منظروں سے ہے۔ ان منظروں کو حرکت دینے والی قوتوں کے ساتھ اس کی دل چسپی نہیں ہے۔ وہ بہت سادگی اور آ
کے ساتھ معاشرے کی غیر معمولی تبدیلیوں کو دیکھ کر صرف یہ کہنے پر ہی اکتفا کر لیتا ہے کہ یہ دنیا تماشا ہے۔ یعنی

میں منظر ہمیشہ بدلتے رہتے ہیں۔ سب کچھ ایک جیسا نہیں رہتا ہے'یعنی نظیر کے ذہن میں یہ تصور تو موجود ہے کہ دنیا تبدیلیوں کی جگہ ہے'یہاں ہمہ وقت منظر تبدیل ہوتے ہیں لیکن ان مناظر کو تبدیل کر دینے والی تاریخی حرکتوں کو نظیر نہیں دیکھتا ہے۔اس کا مختصر معاشرتی شعور اسے زمانی تبدیلیوں ہی تک محدود رکھتا ہے۔

"مذمت اہل دنیا" میں نظیر جس سماجی منظر کے روبرو کھڑا ہے وہ اٹھارھویں صدی کے ہندوستان کی تصویر دکھاتا ہے۔ نادر شاہ' مرہٹوں' جاٹوں اور درانیوں کے مسلسل حملوں کے بعد مغلوں کے بنائے ہوئے دستور' ملکی نظام اور نظم وضبط کی بنیادیں ہل چکی تھیں۔اس زوال کی شدتوں کے باعث اس دور کے ہندوستان کی جو نفسیات بنی اس میں عدم تحفظ کا احساس شدت سے ابھرا۔ حملہ آوروں کی حرص نے لوٹ مار اور قتل وغارت کی بدترین مثالیں قائم کیں۔انسانی ذات اور ذاتی اموال سے انسان عدم تحفظ کے باعث بے یقین ہو گیا۔اس بے یقینی اور بے اعتباری نے معاشرے کی نفسی زندگی کو پامال کر دیا۔ان حالات میں انسان اور گروہ خود غرضی کی بدترین حالتوں تک جا پہنچے۔ہر فرد اور ہر گروہ نفسا نفسی کی کیفیت کا شکار تھا اور اپنا مقصد پورا کرنے کے لیے اخلاقیات کو فراموش کر بیٹھا تھا۔ چنانچہ نظیر کی نظم "مذمت اہل دنیا" میں دنیا کو ٹھگوں کا "دشت" کہا گیا ہے۔ سولھویں اور سترھویں صدی کے شعرا نے دنیا کو ٹھگوں کے دشت سے تعبیر نہیں کیا تھا مگر اٹھارھویں صدی کے نصف آخر کا ہندوستان واقعتاً ٹھگوں کا دشت بن چکا تھا۔ نظیر کی دنیا اس کا ہندوستان تھا جہاں عدم تحفظ کے باعث ہمہ وقت خبردار رہنے کی تلقین کی جاتی تھی۔ لالچ' خود غرضی اور نفسا نفسی نے معاشرے کو تمام مثبت اقدار سے خالی کر دیا تھا۔ نظیر کی اس نظم میں نظیر کے عہد کی نفسی صورت حال بہت واضح طور پر موجود ہے:

مکائد اہل دنیا

کیا کیا فریب کہیے دنیا کی فطرتوں کا مکر و دغا و دزدی ہے کام اکثروں کا
جب دوست مل کے لوٹیں اسباب مشفقوں کا پھر کس زباں سے شکوہ اب کیجیے دوستوں کا
ہشیار یارجانی یہ دشت ہے ٹھگوں کا
یاں ٹک نگاہ چوکی اور مال دوستوں کا

گر دِن کو ہے اچکا تو چور رات میں ہے نٹ کھٹ کی کچھ نہ پوچھو ہر بات بات میں ہے
اس کی بغل میں گپتی تیغ اس کے ہات میں ہے وہ اس کی فکر میں ہے یہ اس کی گھات میں ہے
ہشیار یارجانی یہ دشت ہے ٹھگوں کا
یاں ٹک نگاہ چوکی اور مال دوستوں کا

اس راہ میں جو آیا اسوار لے کے گھوڑا ٹھگ سے بچا تو آگے قزاق نے نہ چھوڑا
سویا سرا میں جاکے تو چور نے جھنجھوڑا تیغا رہا نہ بھالا گھوڑا رہا نہ کوڑا
ہشیار یارجانی یہ دشت ہے ٹھگوں کا
یاں ٹک نگاہ چوکی اور مال دوستوں کا

چڑیا نے دیکھ غافل کپڑا ادھر گھسیٹا　　کوے نے وقت پاکر چڑیا کا پر گھسیٹا
چیلوں نے مار پنجے کوے کا سر گھسیٹا　　جو جس کے ہاتھ آیا اس نے ہی دھر گھسیٹا

ہشیار یار جانی یہ دشت ہے ٹھگوں کا
یاں ٹک نگاہ چوکی اور مال دوستوں کا

نکلا ہے شیر گھر سے گیدڑ کا گوشت کھانے　　گیدڑ کی دھن لگا دے خود شیر کو ٹھکانے
کیا کیا کرے ہیں باہم مکرودغا بہانے　　یاں وہ بچا نظیر اک جس کو رکھا خدا نے

ہشیار یار جانی یہ دشت ہے ٹھگوں کا
یاں ٹک نگاہ چوکی اور مال دوستوں کا

اٹھارھویں صدی کا آگرہ' دلی اور لاہور ایک جیسے آشوب کا شکار تھے۔ ان تینوں شہروں کا زوال دولت مغلیہ کی مرکزی ہیئت کی تباہی کے باعث ہوا تھا۔ دلی کی مرکزی ہیئت کی مضبوطی سے ان شہروں کی سیاسی اور عسکری قوت وابستہ تھی جوں ہی یہ ہیئت بگڑی ان شہروں کا وجود بھی ٹوٹنے پھوٹنے لگا۔ نواب محتشم الدولہ کی کتاب ''سیر المحتشم''میں دلی کی جامع مسجد کے حوالے سے دارا شکوہ اور شاہجہاں کے درمیان ایک مکالمے کا حوالہ ملتا ہے جس کا تعلق ہندوستان کی دفاعی حکمت عملی سے تھا:

''ایک روز دارا شکوہ نے عرض کیا کہ قبلہ عالم (شاہجہان) کرسی مسجد جامع کی فصیل قلعہ سے بہت بلند ہے۔ اگر خدانخواستہ حریف بعد دخل یابی شہر کے مسجد سے توپ داغے تو گولے کی زد محل شاہی تک ممکن ہے۔ فرمایا کہ باباجان (دارا شکوہ) دولت خانہ شاہی کا قلعہ و فصیل دریائے اٹک ہے۔ ہر گاہ وہ مقام سدراہ مخالف نہ ہوا تو اس قلعہ کا کیا وجود ہے۔''[۸]

شاہجہاں کی سیاسی' عسکری اور دفاعی بصیرت نے واقعتاً دلی کے دفاع کو اٹک سے منسوب کر رکھا تھا اور جب عہد محمد شاہ میں ایک بار یہ دفاع نادر شاہ کے ہاتھوں ۱۷۳۹ء میں برباد ہو گیا تو پھر حقیقتاً دلی کا قلعہ بھی محفوظ نہ رہا۔ نادر شاہ کے بعد طویل عرصے تک درانیوں کی سپاہ اٹک کو پار کر کے لاہور کو روندتی ہوئی لال قلعے کی فصیلوں سے ٹکراتی رہی۔

شاہجہان اٹک کی دفاعی حکمت پر تو انحصار کرتا تھا مگر اس نے یہ کبھی سوچا بھی نہ ہو گا کہ جنوبی ہندوستان کے میدانوں اور پہاڑوں سے اٹھنے والے پستہ قد مرہٹے مستقبل میں شمال کی طرف طوفان کی طرح اٹھیں گے اور آگرہ و دہلی میں پہنچ کر اس کی تعمیر کردہ عمارات کا سونا چاندی اور پتھر نوچ ڈالیں گے اور پھر ایک دن ان کے قدم پنجاب کے میدانوں کی طرف بڑھیں گے اور وہاں کا حاکم آدینہ بیگ خان ۱۷۵۸ء میں ان کی خوشنودی کے لیے شاہجہان ہی کے تعمیر کردہ شالیمار باغ میں خوش بودار پانیوں کے فوارے چلا کر اور روشنیوں کو جلا کر ان کی آؤ بھگت کا سامان فراہم کرے گا اور اس کے بعد ان کے گھڑ سوار دریائے اٹک کے دفاعی حصار کو بھی عبور کر کے آگے بڑھ

جائیں گے۔

نظیر کے شہر آگرہ کی اولیں تباہی بادشاہ گر سید حسین علی خان کے ہاتھوں مغلوں کے دورِ آخر میں اس وقت ہوئی جب اس نے قلعہ پر قبضہ کیا۔ آگرہ کے مورخ سید محمد لطیف کے بقول:

"قلعہ پر قبضہ کے بعد امیر الامرا حسین علی خاں نے اس میں داخل ہو کر ان تمام خزانوں، جواہرات اور قیمتی اشیا پر قبضہ کر لیا، جنہیں تین صدیوں سے وہاں جمع کیا گیا تھا اور جنہیں سکندر لودھی کے دور سے یکے بعد دیگرے بادشاہوں نے اکٹھا کیا تھا۔ وہاں پہ نور جہاں بیگم اور ممتاز محل کے اثاثے بھی موجود تھے۔ مختلف اطلاعات کے مطابق، جن کی مالیت دو سے تین کروڑ روپے تک تھی۔ خاص طور پر وہاں سچے موتیوں کی ایک چادر بھی تھی، جسے شاہجہان نے ممتاز محل کے مزار کو ڈھانپنے کے لیے بنوایا تھا، اسے برسی کے موقع پر جمعہ کی رات کو اس پر بچھایا جاتا تھا، اس کی مالیت کئی لاکھ روپے تھی۔ وہاں پہ نور جہاں کا آفتابہ اور سچے موتیوں اور سنہری کام کی کشیدہ کاری سے مزین اور قیمتی یاقوتوں اور زمردوں کے حاشیہ سے آراستہ اس کا تکیہ بھی تھا۔"[۹]

۱۷۶۰ء کی دہائی میں آگرہ پر سورج مل جاٹ کا قبضہ ہوا۔ اس دوران میں سکندرا کے دروازوں کے مینار اڑا دیے گئے اور تاج محل کے عظیم الشان نقرئی دروازے چرا لیے گئے۔[۱۰] جاٹوں کے قبضے کے دوران سر بہ فلک عمارات ڈھا دی گئیں۔ خانقاہیں تباہ ہوئیں، علمی ادارے برباد ہوئے، علماء کے گھر لٹے، سورج مل کے مقرر کردہ حاکمِ آگرہ سوہارام جاٹ نے آگرہ شہر کے امرا کے خزانوں کی تلاش میں نفیس اور عالی شان عمارتیں کھدوا ڈالیں۔ شہر کے ساہوکاروں پر اتنے ظلم توڑے کہ ہزارہا نفوس آگرہ سے فرار ہو گئے۔ محلے کے محلے ویران ہو گئے۔[۱۱] آگرہ کی یہ الم ناک تباہی نظیر کے شہر آشوب میں دیکھی جا سکتی ہے۔ اس شہر آشوب کو نظیر کے فن کا شاہ کار کہا جا سکتا ہے۔ یہ اس کے افسردہ، دکھی اور شکست خوردہ دل کی آواز ہے۔ جس میں ہر مقام پر آگرہ کے لیے اس کے خلوص اور محبت کی گواہی موجود ہے۔

"شہر آشوب" میں سب سے موثر حصہ اقتصادی تباہی سے متعلق ہے۔ نظیر کے بقول "چھتیس پیشے والوں کے کاروبار بند" تھے۔ گویا یہ پورے معاشی نظام کے ختم ہونے کی دلیل تھی۔ اکبر اور شاہجہان کا پر رونق اور ترقی پذیر آگرہ نظیر کے دور میں خزاں زدہ شہر کی تصویر بن گیا تھا۔ وہ اجڑی عمارتوں، قلعوں، مکانوں اور مکینوں کی تباہ حالی پر گریہ زاری کرتا ہے۔ یہ اس آگرہ کی تباہی ہے جسے کبھی میرؔ نے آباد دیکھا تھا جو اس کا اپنا شہر بھی تھا۔ میرؔ اس کی تباہی پر بلبلا اٹھا تھا:

"میں نے سوچا سبحان اللہ یہ وہی شہر ہے جس کی گلی گلی میں عارف کامل، فاضل، شاعر، منشی، دانش مند، فقیہ، متکلم، حکیم صوفی، محدث، مدرس، درویش، متوکل، شیخ، ملا، حافظ، قاری، امام، موذن، مدرسہ، مسجد، خانقاہ، تکیہ، مہمان سرا، مکان اور باغ تھے اور آج

کوئی ایسی جگہ نظر نہیں آتی جہاں بیٹھ کر دل خوش کرلوں۔ ایسا آدمی نہیں ملتا جس سے کچھ دیر گپ کرسکوں۔ بس ایک وحشت ناک خرابہ تھا (جسے دیکھ کر) بہت رنج اٹھایا اور واپس آگیا۔"[۱۲]

اگرہ کی تباہی و بربادی میں زرعی نظام کے زوال اور پیداواری قوتوں کے انحطاط کا نمایاں حصہ نظر آتا ہے۔ اورنگ زیب کے عہد حکومت میں مغلوں کی بیشتر عسکری قوت دکن میں سرگرم رہی جس کے باعث آگرہ اور اس کے اردگرد کے تمام علاقے مقامی سرداروں کے حملوں کے باعث غیر محفوظ ہوگئے تھے۔ سڑکیں تحفظ سے محروم ہوچکی تھیں اس لیے تجارتی رستے بند ہوگئے تھے۔ چوں کہ مغلوں کی عسکری حکمت عملی تمام تر توجہ دکن پر مرکوز کرچکی تھی۔ اس لیے شمالی ہند خاموشی سے اندر ہی اندر کمزور ہورہا تھا، مگر آگرہ کی تباہی میں بڑا کردار جاٹوں اور مرہٹوں کا بھی تھا۔ ۱۷۸۵ء میں قلعہ پر مرہٹے قابض ہوئے۔ انسانی جان و مال بدستور تباہ و برباد ہوتے رہے۔ تقریباً پون صدی کی سماجی نراجیت سے سماج کے تمام طبقات اوپر سے نیچے تک اجڑتے رہے۔ انتظامی ڈھانچے کی توڑ پھوڑ کے باعث ایسا ماحول مدتوں تک پیدا نہ ہوسکا تھا جو انسانی تحفظ کی ضمانت دیتا، پیداواری وسائل اور قوتوں کو مجتمع کرتا، محاصل سے عسکری اور انتظامی ڈھانچے کو استحکام بخشتا جس سے صنعت، تجارت، فنون اور دستکاریوں کو فروغ ملتا۔ نظیر کے عہد کا آگرہ ان سب عوامل کی عدم موجودگی میں تاریخ کی دردناک سوگ واری میں گریہ کناں دیکھا جاسکتا ہے۔ یوں معلوم ہوتا ہے کہ شہر کی سماجی زندگی کو کسی ساحر نے اپنے سحر سے ساکن کردیا ہے۔ شہر اپنی حرکی قوتوں سے محروم ہو کر گہرے دکھ، کرب اور عذاب سے اپنے تار تار وجود کو ہمارے سامنے پیش کردیتا ہے۔ شہر کے تمام پیشہ ور اپنی اپنی تباہی کی تمثالوں کے ساتھ سوگ وار کھڑے نظر آتے ہیں:

شہر آشوب

اب آگرے میں جتنے ہیں سب لوگ ہیں تباہ — آتا نظر کسی کا نہیں ایک دم نباہ
مانگو عزیزو ایسے برے وقت سے پناہ — وہ لوگ ایک کوڑی کے محتاج اب ہیں آہ
کسب و ہنر کے یاد ہیں جن کو ہزار بند

صراف بنئے جوہری اور سیٹھ ساہوکار — دیتے تھے سب کو نقد سو کھاتے ہیں اب ادھار
بازار میں اڑے ہے پڑی خاک بے شمار — بیٹھے ہیں یوں دکانوں پہ اپنی دکاندار
جیسے کہ چور بیٹھے ہوں قیدی قطار بند

مارے ہیں ہاتھ ہاتھ پہ سب یاں کے دستکار — اور جتنے پیشہ ور ہیں روتے ہیں زار زار
کوٹے ہے تن لوہار تو پیٹے ہے سر سنار — کچھ ایک دو کے کام کا رونا نہیں ہے یار
چھتیس پیشہ والوں کے ہیں کاروبار بند

زر کے بھی جتنے کام تھے وہ سب دبک گئے
اور ریشمی قوام بھی یک سر چٹک گئے
زردار اٹھ گئے ہیں تو بنئے سرک گئے
چلنے سے کام تارکشوں کے بھی تھک گئے
کیا حال پتلے کھینچے جو ہو جاوے تار بند

بیٹھے بساطی راہ میں تنکے ہی چنتے ہیں
چلتے ہیں نان بائی تو بھر بھونجے بھنتے ہیں
دھنئے بھی ہاتھ ملتے ہیں اور سر کو دھنتے ہیں
روتے ہیں وہ جو مشروع و دارائی بنتے ہیں
اور وہ تو مر گئے جو بنے تھے آزار بند

کوئی پکارتا ہے پڑا بھیج یا خدا
اب تو ہمارا کام تھکا بھیج یا خدا
کوئی کہے ہے ہاتھ اٹھا بھیج یا خدا
لے جان اب ہماری تو یا بھیج یا خدا
کیوں روزی یوں ہے کی مرے پروردگار بند

کیونکر بھلا نہ مانگئے اس وقت سے پناہ
محتاج ہو جو پھرنے لگے در بدر سپاہ
یاں تک امیر زادے سپاہی ہوئے تباہ
جن کے جلو میں چلتے تھے ہاتھی و گھوڑے آہ
وہ دوڑتے ہیں اور کی پکڑے شکار بند

جو گھوڑا اپنا بیچ کے زیں کو گرو رکھیں
یا تیغ اور سپر کو لیے چوک میں پھریں
پٹکا جو بکتا آوے تو کیا خاک دے کے لیں
وہ پیش قبض تک کی پڑی روٹی پیٹ میں
پھر اس کا کون مول لے وہ لچھے دار بند

جتنے سپاہی یاں تھے نجانے کدھر گئے
دکھن کے تئیں نکل گئے یا بیشتر گئے
ہتھیار بیچ ہو کے گدا گھر بہ گھر گئے
جب گھوڑے بھالے والے بھی یوں دربدر گئے
پھر کون پوچھے ان کو جو اب ہے کٹار بند

جتنے ہیں آج آگرے میں کارخانہ جات
سب پر پڑی ہے آن کے روزی کی مشکلات
کس کس کے دکھ کو رویئے اور کس کی کہیے بات
روزی کے اب درخت کا ملتا نہیں ہے پات
ایسی ہوا کچھ آکے ہوئی ایک بار بند

ہے کون سا وہ دل جسے فرسودگی نہیں
وہ گھر نہیں کہ روزی کی نابودگی نہیں
ہرگز کسی کے حال میں بہبودگی نہیں
اب آگرے میں نام کی آسودگی نہیں
کوڑی کی آکے ایسی ہوئی راہ گزار بند

ہے میری حق سے اب یہ دعا شام اور سحر
کر آگرے کی خلق پر اب مہر کی نظر
سب کھاویں پیویں یاد رکھیں اپنے اپنے گھر
اس ٹوٹے شہر پر بھی الٰہی تو فضل کر
کھل جاویں ایک بار تو سب کاروبار بند

عاشق کہو اسیر کہو آگرے کا ہے ملا کہو دبیر کہو آگرے کا ہے
مفلس کہو حقیر کہو آگرے کا ہے شاعر کہو نظیر کہو آگرے کا ہے
اس واسطے یہ اس نے لکھے پانچ چار بند

نظیر آگرہ کے شہر آشوب میں اقتصادی زندگی کے زوال کو مسلسل بیان کرتا چلا جاتا ہے۔ مگر نظیر کی نگاہ اس زوال کے منظر نامہ ہی تک رہتی ہے وہ اس کے پس منظر کی طرف نہیں جھانکتا، زوال کو پیدا کرنے والی قوتوں اور عوامل کی طرف نہیں دیکھتا۔ اسے چھتیس پیشوں کے کاروبار تو بند نظر آتے ہیں مگر یہ نظر نہیں آتا کہ یہ کاروبار کن حالات میں بند ہوئے ہیں اور پیداواری نظام کس طرح سے زوال کی سمت بڑھا ہے۔ لیکن یہ نظیر کا موضوع بھی نہیں تھا وہ نہ مورخ تھا نہ اقتصادیات کا ماہر' وہ صرف شاعر تھا اور اس کا مقصد اپنے عہد کو شاعری کے کینوس پہ منتقل کرنا ہی تھا۔ وہ کوئی دانش ور بھی نہیں تھا' اگر وہ کوئی دانش رکھتا تھا تو جیسا کہ ہم پیشتر کہہ چکے ہیں یہ لوک دانش تھی اور اس دانش تک اس کی رسائی اس کے اپنے ذاتی تجربات' مشاہدات اور عام آدمی کے فہم وادراک کے استفادہ سے ہو سکی تھی۔

آیئے اب ہم نظیر کی شاعری کے ایک اور پہلو کا جائزہ لیتے ہیں اور یہ ہے نظیر کی شاعری کا عاشقانہ موضوع ـــــ زندگی کے اخلاقی' روحانی' تہذیبی' اقتصادی اور عوامی موضوعات کے ساتھ اس کی شاعری کا عشقیہ موضوع بھی توجہ طلب ہے۔ نظیر جیسے رند مشربِ عاشق مزاج شاعر کا عشق بھی اس کی شخصیت ہی کا عکاس ہے۔ اس کے ہاں غزل کا رکھ رکھاؤ والا عشق نہیں ہے اور نہ ہی یہ عشق مجازی معنی سے بلند ہوتا ہے۔ یہ ایک انسان کا دوسرے انسان کے ساتھ عشق ہے۔ نظیر کے ہاں ہمیں شب فراق' تنہائی' گریہ زاری' دل سوزی اور جنون کی کیفیات کا مشاہدہ بھی نہیں ملتا۔ نظیر اپنے محبوب کے سامنے سجدہ ریز بھی نہیں ہوتا' وہ کوچۂ جاناں میں میرؔ کی طرح دیوار کا سایا بھی نہیں ڈھونڈتا۔ نظیر کے ہاں عشق میں شوخی' چھیڑ چھاڑ' بانکپن' جنسی آرزومندی اور شباب ونشاط کی حالتیں ملتی ہیں۔ خواہشوں سے سرشار نظیر عشق میں تلذذ کے سارے امکانات کا متلاشی رہتا ہے۔ اس لحاظ سے وہ دبستان لکھنو کی ذہنی فضا کے قریب ملتا ہے۔ اس کے عشق کی فضا میں لکھنو جیسی شوخی اور بھڑکیلا پن نظر آتا ہے جہاں دلی کی روحانیت کی جگہ جذبات کی تیزی رنگ دکھاتی ہے۔ نظیر کا عشق لپٹ جھپٹ کا ہے:

قطعہ

"عشاق جانثاروں میں میں تو امام ہوں" یہہ کہہ کے میں جو اس کے گلے سے لپٹ گیا
کتنا ہی اس نے تن کو چھڑایا جھڑک جھڑک پر میں بھی قینچی باندھ کے ایسا چمٹ گیا
یہ کش مکش ہوئی تو گریباں مرا ادھر ٹکڑے ہوا اور اس کا دوپٹہ بھی پھٹ گیا
آخر اسی بہانے ملا یار سے نظیر کپڑے بلا سے پھٹ گئے سودا تو پٹ گیا

ان اشعار پر تبصرہ کرتے ہوئے فرحت اللہ بیگ یہ لکھنے پر مجبور ہو گئے تھے کہ "قینچی باندھنا' ملنا اور سودا پٹنا" ایسے رکیک محاورے ہیں کہ غزل کسی طرح ان کی تاب نہیں لا سکتی۔[۱۲] نظیر کی عشقیہ پکڑ دھکڑ کا ایک

اور نقشہ دیکھیے:

چڑھی جو دوڑ کے کوٹھے پہ وہ پری اک بار
تو میں نے جالیا اس کو ادھر کے زینے سے
وہ پہنا کرتی تھی انگیا جو سرخ لاہی کی
لپٹ کے تن سے وہ تر ہو گئی پسینے سے
پڑا جو ہاتھ میرا سینے پر تو ہاتھ جھٹک
پکاری آگ لگے اوئی اس قرینے میں

نظیر کی عشقیہ شاعری میں جنسی واردات کے بے شمار منظر مل سکتے ہیں۔ اس مقام پر ہم ان کی نظم ''پری کا سراپا'' کا حوالہ دیں گے۔ ''پری کا سراپا'' ایک ایسی عورت کے بدنی حسن کی کیفیات رکھتا ہے کہ جس کے بدن کا ایک ایک حصہ جنسی کشش سے بدمست ہے۔ نظیر جس عورت کا سراپا نگار ہے وہ آخر کار پری کم مگر آفت روزگار زیادہ معلوم ہوتی ہے۔ سر تاپا جنسی عشق کا شاہکار۔

نظیر کے سراپا سے جو عورت بر آمد ہوتی ہے وہ دلی کی عورت نہیں ہے کیوں کہ دلی کی عورت غزل کی شاعری میں مکمل یا نامکمل نظر نہیں آتی۔ ہم اس کی معمولی سی جھلک ہی دیکھ سکتے ہیں یا شاعر کے دل پر اس کے خوب صورت بدن کو دیکھ کر پیدا ہونے والے تاثرات کا جائزہ لے سکتے ہیں۔ ویسے بھی دلی کے شاعر حسن کے مرقع بنانے والے نقاش نہیں ہیں۔ وہ محسوساتِ حسن کے شاعر ہیں، تمثال گر نہیں ہیں۔ درحقیقت وہ دل کے شاعر ہیں نگاہ کے شاعر نہیں۔ اس کے مقابلے میں لکھنو کے کھلے، آزاد اور حسن پرست معاشرے نے فنی اظہار کو خارجی حسن کے بیان پر مرتکز کر دیا تھا۔ اس لیے شعرائے لکھنو نے سراپا نگاری میں کمال بہم پہنچایا۔ نظیر کی نظم ''پری کا سراپا'' شائد لکھنو سے متاثر ہے اور اس پر جرأت کا اثر موجود ہے مگر یہ بات قابل ذکر ہے کہ نظیر کا سراپا، جرأت کے مقابلہ میں بہتر ہے۔ نظیر کی تمثالیں جرأت سے زیادہ جان دار، فعال اور تیکھی ہیں اور جنسی حساسیت سے بھری ہوئی ہیں۔ ''پری کا سراپا'' کی عورت اشتعال انگیزی کی حد تک تیز ہے۔ یہ ہندوستانی عورت ہے، جو بناؤ سنگار سے آراستہ، زیورات سے لدی ہوئی ہے جس کے جسم کے ایک ایک حصے کی نظیر نے جنسی تمثالیں (Erotic Images) بنائی ہیں۔ آیئے ہم نظیر کی غزل کی طرف رجوع کرتے ہیں جس میں نظیر کا فتنہ گر محبوب اپنے حسن کی جلوہ سامانیوں کے منظر کھلے عام دکھاتا ہے۔ یہ محبوب کیا ہے، چلتا پھرتا ایک فتنہ ہے۔ اس فتنہ کا مقابلہ کرنے کے لیے دبستان لکھنو میں بھی کہاں تاب ہو گی۔ نظیر کا یہی فتنہ گر محبوب بعد ازاں داغ کی غزل میں ایک روز قیامت بن کر اٹھتا ہے:

نظیر اپنی غزل میں معاملہ بندی کا شاعر ہے۔ وہ معاملہ بندی کے واقعات کو اشارے اور کنائے کی زبان میں کہنے کا عادی نہیں ہے۔ وہ معاملات عشق کو کھل کر بیان کرتا ہے۔ اس کی دو غزلوں کے یہ اشعار دیکھیے اس کے بے باک اسلوب اور حوصلہ مندی کا بہ خوبی اندازہ ہو سکے گا:

رہے جو شب کو ہم اس گل کے ساتھ کوٹھے پر
تو کیا بہار سے گزری ہے رات کوٹھے پر
یہ دھوم دھام رہی صبح تک، اہا ہا ہا!
کسی کے اترے ہے جیسے برات کوٹھے پر

مکاں جو عیش کا ہاتھ آیا' غیر سے خالی | پٹے کے چلنے لگے پھر تو ہات کوٹھے پر
گرایا' شور کیا' گالیاں دیں' دھوم مچی | عجب طرح کی ہوئی واردات کوٹھے پر
لکھیں ہم عیش کی تختی کو کس طرح اے جان | قلم زمین کے اوپر' دوات کوٹھے پر
کمند زلف کی لٹکا کے دل کو لے لیجئے | یہ جنس یوں نہیں آنے کی ہات کوٹھے پر
خدا کے واسطے زینے کی راہ بتلاؤ | ہمیں بھی کہنی ہے کچھ تم سے بات کوٹھے پر

لپٹ کے سوئے جو اس گل بدن کے ساتھ نظیر
تمام ہوگئیں حل مشکلات کوٹھے پر

کبھی تو آؤ' ہمارے بھی جاں کوٹھے پر | لیا ہے ہم نے اکیلا مکان کوٹھے پر
کھڑے جو ہوتے ہو تم آن آن کوٹھے پر | کرو گے حسن کی کیا تم دکان کوٹھے پر
تمہیں جو شام کو دیکھا تھا بام پر میں نے | تمام رات رہا میرا دھیان کوٹھے پر
یقیں ہے بلکہ مری جان جب کہ نکلے گی | تو آرہے گی تمہارے ہی' جان کوٹھے پر
مجھے یہ ڈر ہے کسی کی نظر نہ لگ جاوے | پھرو نہ تم کھلے بالوں سے جان' کوٹھے پر
بشر تو کیا ہے فرشتے کا جی نکل جاوے | تمہارے حسن کی دیکھ آن بان کوٹھے پر
جھلک دکھا کے ہمیں اور بھی پھنسانا ہے | جبھی تو چڑھتے ہو تم جان کوٹھے پر
تمہیں تو کیا ہے' ولیکن مری خرابی ہو | کسی کا آن پڑے اب جو دھیان کوٹھے پر
گو چونے کاری میں ہوتی ہے سرخی تو ایسی | کسی کے خون کا یہ ہے نشان کوٹھے پر
یہ آرزو ہے کسی دن تو اپنے دل کا درد | کریں ہم آن کے تم سے بیان کوٹھے پر
لڑاؤ غیر سے آنکھیں کہو ہو ہم سے آہ! | کہ تھا ہمیں تو تمہارا ہی دھیان کوٹھے پر
خدا کے واسطے' اتنا تو جھوٹ مت بولو | کہیں نہ ٹوٹ پڑے آسمان کوٹھے پر

کمند زلف کی لٹکا کے اس صنم نے نظیر
چڑھا لیا مجھے اپنے ندان کوٹھے پر

نظیر کی مندرجہ بالا غزلوں کا رنگ صاف طور پر دبستان لکھنو جیسا معلوم ہوتا ہے۔ بے باکی' رندی اور حسن و عشق کی وہی جنسی روایت ہے جو دبستان لکھنو سے منسوب کی جاتی ہے۔ مگر یہاں ایک سوال پیدا ہوتا ہے کہ کیا مذکورہ غزلوں کا رنگ لکھنو سے مستعار ہے یا نظیر کا اپنا رنگ ہے؟ عین ممکن ہے یہ نظیر کا اپنا رنگ ہو۔ کیوں کہ یہ رنگ سخن ان کے طرز احساس کی واضح طور پر غمازی کرتا ہے۔ نظیر کی تخلیقی طبع سے مشابہت اور موانست کا حامل ہے۔ دقت یہ ہے کہ نظیر کی کلیات میں کلام کے زمانۂ تخلیق کی طرف داخلی طور پر کوئی اشارہ نہیں ملتا ہے۔ اگر ایسا

کوئی حوالہ نظیر کے عشقیہ کلام کے بارے میں مل سکتا تو ہمارے لیے نظیر کے متقدم یا متاخر ہونے کا ثبوت فراہم ہو سکتا تھا۔ دریں حالات ہمارے لیے یقینی طور پر کچھ کہنا ممکن نہیں ہے۔ ہم اس بات کی طرف توجہ دلانا ضروری سمجھتے ہیں کہ جرأت، انشااور نظیر کا سال وفات بالترتیب ۱۸۰۹ء، ۱۸۱۷ء اور ۱۸۳۰ء ہے۔ نظیر کی غزلوں کے داخلی تیور یہ بتاتے ہیں کہ ان کا تعلق نظیر کے ایام شباب سے ہے۔ اس لیے ان کا زمانہ تخلیق ۱۷۷۵ء سے قبل کا ہو سکتا ہے۔

نظیر کی حقیقی قدر و قیمت اس کی عشقیہ شاعری میں نہیں ہے۔ نظیر کے شعری مقام کو لازوال بنانے میں دوسرے شعری عوامل کا ہاتھ ہے۔ آیئے ہم نظیر کی شاعری کے دوسرے اہم رجحانات کی طرف لوٹتے ہیں۔

نظیر کے متعلق کہا جاتا ہے کہ اس نے سورداس، کبیر اور میرابائی کی روایت میں شاعری لکھی۔[۱۲] سورداس اور میرابائی کرشن بھگتی کے شاعر ہیں۔ ان کا اسلوب خالص رومانوی اور مابعد الطبیعاتی ہے۔ محبت کی تڑپ اور سوز و ساز کی کیفیات ان کی شاعری کا جوہر ہیں۔ ان کے اندر عشق کی آگ مسلسل جلتی ہوئی ملتی ہے اور وہ کرشن کے تصور میں غرق اس جہان فانی کا سفر پورا کر جاتے ہیں مگر نظیر اس نوعیت کے شدید باطنی تجربات کا شاعر نہیں ہے۔ اس کی شاعری کسی بھی تصور کے لیے سوز و ساز میں نڈھال نظر نہیں آتی ہے۔ وہ کسی بھی خیال کے لیے سنجیدہ نہیں ہے۔ اس کی شاعری تو انسان اور مظاہر حیات کے تماشوں کا ایک مجموعہ ہے اور وہ ایک زندہ دل مگر حساس تماشائی کے طور پر ہمہ وقت، محو تماشا ملتا ہے۔ نظیر پر بھگتی کا صرف اتنا اثر ضرور ہے کہ آگرہ کا تعلق بھگتی کے علاقے سے تھا اور نظیر چوں کہ درویش منش مزاج رکھتا تھا اور طبیعت میں قلندری بھی تھی اور صوفیانہ روایات کے حوالے سے ہر مذہب و ملت کے انسان سے محبت کرتے رہنا اس کا مشرب تھا اور اس لیے اس کی شاعری پر کرشن بھگتی کے شاعروں سورداس اور میرابائی کے گیتوں کا اثر بتایا جاتا ہے۔ سورداس اور میرابائی کے گیتوں میں جو رس، مٹھاس اور سوز ہے وہ نظیر کی شاعری کی خصوصیت نہیں ہے۔ نظیر پریم کے گیتوں کی روایت کا شاعر نہیں ہے۔ البتہ یہ بات ضرور ہے کہ وہ بھگتوں کی طرح مذہب کے رسمی پہلوؤں کی جگہ انسانی محبت کو اہمیت دیتا تھا۔ جہاں تک کبیر کا تعلق ہے وہ ہندوستان کی لوک دانش اور محبت کا شاعر تھا۔ وہ اسلام اور ہندومت کے درمیان بنیادی صداقتوں کو تلاش کر کے دونوں مذاہب میں نقطہ اتصال کا متلاشی تھا۔ اس کی شاعری پر یہ فکر بہت حاوی ہے۔

آیئے اب آخر میں ہم نظیر کے ہاں لفظی صوتیات کا جائزہ لیتے ہیں۔ نظیر کے فن میں لفظوں کا صوتی کردار توجہ طلب ہے۔ اس کے فن میں لفظوں کی تمثالیں لفظوں کے صوتی آہنگ سے ظاہر ہوتی ہیں۔ اس کی تمثالوں اور اصوات کے درمیان ایک گہرا بامعنی ربط پایا جاتا ہے۔ جہاں لفظ اور اصوات مل کر معنی و آہنگ کی ایک اکائی تشکیل کرتے ہیں۔

عبدالغفور شہباز نے انیسویں صدی کے خاتمہ پر نظیر کی شاعری میں موسیقی کی اہمیت واضح کرتے ہوئے یہ رائے دی تھی کہ وہ آوازوں کی رتبہ شناسی کا بڑا ماہر پروفیسر ہے:

"وہ اکثر اپنے کلام میں بعض خاص موقعوں پر بعض خاص اثر پیدا کرنے کی ضرورت سے الفاظ کو اس انتظام سے ترکیب دیتا ہے کہ معانی اور صورت عبارت میں ساز اور گویے کا

سادل چسپ اتحاد پیدا ہوتا ہے۔"[15]

"جہاں گانے بجانے اور بزم نشاط کی دھوموں کا ذکر ہوتا ہے وہاں اسی فطری موسیقی خیز سلیقے سے وہ ایسے ایسے لفظ اکٹھے کرتا ہے اور اس ترکیب سے صاف معلوم ہوتا ہے کہ مجلس جمی ہوئی ہے۔ پکھاوج اور جوڑی کی جوش انگیز آوازیں صاف آرہی ہیں۔"[16]

نظیر کی نظموں کو دیکھیے تو ان میں صوتی آہنگ بہت فعال اور متحرک ہے۔ اس کے صوتی آہنگ کی تشکیل میں غیر روایتی شعری لغت کا استعمال ہے۔ ایسی شعری لغت جو بول چال کی زبان سے تعلق رکھتی ہے۔ وہ "سحر البیان" یا "گلزار نسیم" کے صوتی آہنگ کی روایت سے قطعاً بے نیاز ہے۔ اس کے صوتی آہنگ کو اردو شاعری کی روایتی جمالیات سے بھی کوئی تعلق نہیں ہے۔ یہ آہنگ 'ملائم' نازک 'لطیف اور مسرور آوازوں سے بھی سلسلہ نہیں جوڑتا ہے۔

نظیر کا صوتی آہنگ بول چال کی عام زبان سے مرتب ہوتا ہے۔ وہ لفظوں کی اصوات سے شعری ماحول تخلیق کرنے پر قدرت رکھتا ہے۔ اس کا کمال فن بالخصوص اس وقت ظاہر ہوتا ہے جب لفظوں سے ان کے معنوی آہنگ اجاگر ہوتے ہیں۔ لفظ خود بولنے لگتے ہیں اور ان کی آوازیں ان کی داخلی معنویت سے مل کر آہنگ بلند کرتی ہیں۔ اس عمل میں نظیر کوئی لطیف قسم کا آہنگ پیدا نہیں کرتا' ایسا ہونا ممکن بھی نہیں کیوں کہ نظیر اس شعری لغت کا پیرو ہی نہیں ہے۔

نظیر کے صوتی پیرائے نظم کے کلی ڈھانچے کو ایک آہنگ دیتے ہیں۔ ہر لفظ اپنے معنوی تعلق سے ایک آواز دیتا ہے اور بہت سے لفظ مل کر ایک آہنگ کی وحدت تشکیل دیتے ہیں۔ یہاں لفظوں کے مجموعی مزاج سے صوتی آہنگ کی شکل نمودار ہے:

جاڑا

جب ماہ اگہن کا ڈھلتا ہو تب دیکھ بہاریں جاڑے کی
اور ہنس ہنس پوس سنبھلتا ہو تب دیکھ بہاریں جاڑے کی
دن جلدی جلدی چلتا ہو تب دیکھ بہاریں جاڑے کی
چلاّ خم ٹھونک اچھلتا ہو تب دیکھ بہاریں جاڑے کی

دل ٹھوکر مار پچھاڑا ہو اور دل سے ہووے کشتی سی
تھر تھر کا زور اکھاڑا ہو بجتی ہو سب کی بتیسی
ہو شور پھپو ہو ہو ہو کا اور دھوم ہو سی سی سی سی کی
کلے پر کلہ لگ کر چلتی ہو منہ میں چکی سی
ہر دانت چنے سے دلتا ہو تب دیکھ بہاریں جاڑے کی

ہر چار طرف سے سردی ہو اور صحن کھلا ہو کوٹھوں کا
اور تن میں نیمہ شبنم کا ہو جس میں خس کا عطر لگا

چھڑکاؤ ہوا ہو پانی کا اور خوب پلنگ بھی ہو بھیگا
ہاتھوں میں پیالہ شربت کا ہو آگے اک فراش کھڑا
فراش بھی پنکھا جھلتا ہو تب دیکھ بہاریں جاڑے کی

نظیر کی نظموں میں حروف کی صوتی آوازوں سے آہنگ کی ایک مسلسل رو تسلسل کے ساتھ پورے شعری پیکر میں جاری و ساری محسوس ہوتی ہے۔ یہ بات شاعر کی ذات میں موجود داخلی روانی کی دلیل ہے جہاں لفظوں کی فعالیت اس کی باطنی کیفیت میں منکشف ہوتی ہے؛

نت عشرت ہے نت فرحت ہے نت راحت ہے نت شادی ہے
نت مہر و کرم ہے دلبر کا نت خوبیِ خوب مرادی ہے
جب اُمڈا دریا الفت کا ہر چار طرف آبادی ہے
ہر رات نئی اک شادی ہے ہر روز مبارک بادی ہے
ہر آن ہنسی ہر آن خوشی ہر وقت امیری ہے بابا
جب عاشق مست فقیر ہوئے پھر کیا دلگیری ہے بابا
ہے تن تو گل کے رنگ بنا اور منہ پر ہر دم لالی ہے
جز عیش و طرب کچھ اور نہیں جس دن سے سرت سنبھالی ہے
ہونٹوں میں راگ تماشے کا اور گت پر بجتی تالی ہے
ہر روز بسنت اور ہولی ہے اور ہر اک رات دوالی ہے
ہر آن ہنسی ہر آن خوشی ہر وقت امیری ہے بابا
جب عاشق مست فقیر ہوئے پھر کیا دلگیری ہے بابا
ہم چاکر جس کے حسن کے ہیں وہ دلبر سب سے اعلیٰ ہے
اس نے ہی ہم کو جی بخشا اس نے ہی ہم کو پالا ہے
دل اپنا بھولا بھالا ہے اور عشق بڑا متوالا ہے
کیا کہیے اور نظیر آگے اب کون سمجھنے والا ہے
ہر آن ہنسی ہر آن خوشی ہر وقت امیری ہے بابا
جب عاشق مست فقیر ہوئے پھر کیا دلگیری ہے بابا

ڈاکٹر محمد صادق نے نظیر کی شاعری میں "صوتی اشاریت" کی طرف توجہ دلائی ہے جس کا مطلب ایسے الفاظ ہیں جو صوتی اعتبار سے اپنے معانی پر دلالت کرتے ہیں۔ ان کا کہنا ہے نظیر کی شعری لغت کے الفاظ میں حروف

ک گ اور ث' بہ کثرت پائے جاتے ہیں۔ ان حروف کو ادا کرنے کے لیے سانس کو حلق یا حنک میں روک کر دفعتاً چھوڑ دیا جاتا ہے' جس سے پھٹنے یا دھماکے کی آواز پیدا ہوتی ہے اور آواز میں گھمبیر تا گرج اور اونچا پن سنائی دیتا ہے۔[۱۷]

نظیر کی شاعری میں ہم ایک ایسی دنیا کا مشاہدہ کرتے ہیں جو اس سے پہلے اردو شاعری کے کینوس پر موجود نہ تھی۔ یہ دنیا صدیوں سے موجود تھی مگر یہ نظیر ہی تھا جس نے ہندوستان کے مقامی رنگوں کی اس دنیا کو دریافت کرتے ہوئے اپنی شاعری کو نہ ختم ہونے والے میلوں' تہواروں' موسموں' ہنگاموں اور محفلوں سے آباد کر دیا تھا۔

یہ درست ہے کہ اس کا متخیلہ غالب کی طرح بلند نہ تھا اور یہ بھی درست ہے کہ وہ ناسخ کی نازک خیالی اور مومن کی نازک طبعی سے مناسبت نہ رکھتا تھا۔ اس کی مناسبت اگر تھی تو اپنے عہد کے انسان اور اس کی زندگی کے مظاہر کے ساتھ تھی۔ وہ غریب لوگوں کے دکھ درد کا ساتھی تھا۔ نظیر اپنے عہد کی محرومی اور شکستگی کے ساتھ ساتھ زندگی کی اس گہما گہمی' رونق اور دھوم دھڑکے کا بھی شاعر تھا جو معاشرے میں کسی نہ کسی طور پر جاری رہتی تھی۔ اسے زندگی کے ان پہلوؤں کے ساتھ دل چسپی تھی جن میں چھل پہل 'گہما گہمی' ہنگامہ پروری اور شور و غوغا تھا[۱۸] اور یہ سب بیانات رسمی تکلفات کے بغیر سادہ اور بول چال کی عام زبان میں ادا ہوتے تھے۔ نظیر سے قبل اردو شاعری کبھی بھی زندگی کے عام مظاہرہ کا ذریعہ اظہار نہ بن سکی تھی۔ اردو شعرا نے شاعری کو ہمیشہ جذبہ و احساس اور فکر و فلسفہ ہی کی چیز قرار دیا' مگر حقیقت میں زندگی کیا تھی' اس کے مسائل کیا تھے؟ عصریت کا آشوب کیا تھا؟ انسان کس حالت میں تھا؟ اس کے نفسی شعور کی کیا حالت تھی؟ اس کے زوال کا المیہ کیا تھا؟ یہ ساری باتیں ان کے فنی اظہار کا بہ مشکل ہی ذریعہ بن سکی تھیں البتہ کبھی کبھار داخلیت کی ڈوبی ہوئی لے میں کوئی ایسا شعر بر آمد ہو جاتا تھا۔

نظیر نے اپنی تخلیقی دنیا کا مواد' اسالیب اور شعری لغت کو ہندوستان کی لوک روایت سے لیا تھا۔ اس کی تخلیقی دنیا میں بنجارے تھے' میلے تھے' تہوار تھے' موسموں کا آنا جانا تھا' زندگی کے غم تھے اور خوشیاں تھیں۔ اس کے دوست پرندے تھے' جانور تھے اور ان کے ساتھ ساتھ عام انسان اور ان کی لوک دانش بھی جو نظیر کی اخلاقیات اور روحانیت کی بنیاد تھی وہ انسان اور انسان کے مظاہر کی محبت سے سرشار ایک ایسا شاعر تھا کہ جس کا دل زندگی کی حرارتوں سے ہمیشہ دھڑکتا رہتا تھا اور یہ کہنا بالکل درست ہے کہ اس کی روحانیت اور کائنات کے حسن سے بلا تکلف لطف اندوزی جس میں چڑیاں' چوپائے اور میلوں ٹھیلوں میں لوگوں کے اجتماعات وغیرہ سب شامل تھے' مقبول عام نوعیت کی تھی۔[۱۹]

نظیر کی شخصیت کے عوامی کردار کو بیسویں صدی کے اردو نقادوں نے بہت سراہا ہے۔ ان کے اس پہلو کے بارے میں ایک رائے یہ ہے:

"نظیر کی شخصیت کا سب سے بڑا اور اہم پہلو ان کا عوامی کردار ہے۔ وہ بیچارے ایک غریب مدرس ہیں جو روزانہ ٹٹو پر بیٹھ کر بستی تاج محل سے آگرہ تک لڑکوں کو پڑھانے جاتے ہیں۔ یہ ان کی زندگی کا کاروباری پہلو ہوا۔ تفریحی پہلو یہ تھا کہ وہ اپنی حیثیت کے مطابق صرف عوامی میلوں ٹھیلوں' تہواروں اور تقریبوں میں شریک ہو سکتے تھے۔ اس لیے ان کے یہاں نہ تو وہ شخصیت ہے جو "سو پشت سے ہے پیشہ آبا سپاہ گری" ہونے پر فخر کرے'

نہ وہ جسے اپنی سعادت پر ناز ہو' نہ وہ جو ملک الشعرا ہو نہ وہ جسے دیدہ وریا دانائے راز ہونے کا دعویٰ ہو۔ وہ ایک عام انسان اور عوامی کردار کے ساتھ ہمارے سامنے آتے ہیں اور یہی شخصیت ان کے اسٹائل یا اسلوب کی بنیاد قرار پاتی ہے۔"[۲۰]

دبستان لکھنو میں ناسخ کے اثرات سے زبان اور صحت زبان کی تحریک کا ایک نتیجہ یہ نکلا تھا کہ اردو زبان اپنے مقامی رنگ کے ذخیرے سے محروم کی جارہی تھی۔ برج' پنجابی' اودھی' سنسکرت اور دیگر زبانوں کے وہ الفاظ جو طویل مدت سے اردو کا حصہ بنے ہوئے تھے اب اس کے لسانی وجود سے کھرچے جارہے تھے۔ اس لسانی عمل سے اردو کا رنگ روپ فارسی کے زیر اثر آ گیا۔ زبان صاف' شستہ اور معیاری تسلیم کی جانے لگی۔ غالب و مومن اور شیفتہ جیسے شعرا نے اس کا اثر قبول کیا' مگر اس حرکت کا ایک نتیجہ یہ نکلا کہ اردو زبان بہت حد تک اپنے مقامی رنگ سے دور ہو گئی۔ یہ نظیر اکبر آبادی تھا جس نے اصلاح زبان کی تحریک سے قبل ہی شاعری کی لوک روایت اختیار کر کے بول چال کی عام زبان کو استعمال کیا تھا۔ اس طرح وہ دبستان لکھنو سے پہنچنے والے نقصان کا ازالہ کر سکا تھا۔

ایک اعتبار سے نظیر کا اہم کارنامہ یہ تھا کہ اس نے زبان کو اس کے فطری اور تاریخی روپ میں محفوظ کیا۔ اس کی شعری لغت میں عربی' فارسی اور ترکی کے ساتھ ساتھ مقامی زبانوں کے الفاظ ایک قدرتی بہاؤ میں بہتے ہوئے ملتے ہیں۔ یہ سارا عمل بالکل لاشعوری اور فطری تھا۔ اس طرح نظیر نے زبان کی لسانی روایت کو زبردست تحفظ بخشا' نظیر چونکہ درویش طبع' سیدھا سادا انسان تھا۔ اس لیے وہ زبان کی صفائی' تہذیب اور اصلاح جیسے کاروبار میں شریک نہ ہوا۔ اس کی طبعی سادگی نے زبان کے فطری رنگ کو قائم رکھنے میں اہم کردار ادا کیا۔

مصطفیٰ خان شیفتہ نے یہ کہہ کر کہ نظیر کا کلام سوقین لوگوں کو مرغوب ہے[۲۱]، اسے اشرافیہ کے ادب کی روایت سے خارج کر دیا تھا۔ شیفتہ کا یہ تنقیدی ستم دیکھ کر حسرت موہانی نے بے اختیار یہ کہا تھا کہ نظیر کے ذکر میں شیفتہ کی نکتہ چینی حد سے گزر گئی ہے[۲۲] یہ ردِ عمل شیفتہ ہی کا نہیں دلی کے تہذیبی رویے کا بھی تھا اور شیفتہ اس کے نمائندہ تھے۔ غالب ہوتا یا ذوق...... یا مومن بھی...... یہ سب کے سب شعرا جن تہذیبی رویوں کے نمائندے تھے وہ نظیر کی شاعری کو منفی قسم کی شاعری سمجھتے تھے۔ "مقدمہ شعر و شاعری" میں حالی یہ تو تسلیم کرتے ہیں کہ نظیر نے اردو زبان میں شائد سب سے زیادہ لفظ استعمال کیے ہیں مگر حالی یہ کہہ کر چپ بھی ہو جاتے ہیں کہ نظیر کو اہل زبان کم مانتے ہیں۔" معلوم ہوتا ہے کہ حالی اپنی ساری روشن خیالی کے باوجود زبان کے کلاسیکی کلشے (Cliche) سے باہر نہ نکل سکے تھے۔ اس لیے وہ نظیر کے شعری سرمائے کی اہمیت کو نظر انداز کر گئے۔ آج کے اس دور میں جب کہ لسانیات میں کئی شاخیں نکل آئی ہیں ان میں "سماجی لسانیات" ایک اہم شاخ کی حیثیت رکھتی ہے۔ اردو ادب میں سماجی لسانیات کا مطالعہ کرنے کے لیے نظیر کی شاعری سب سے بڑے ماخذ کا درجہ رکھتی ہے۔ ڈاکٹر خواجہ محمد زکریا حالی کے مندرجہ بالا بیان کی ایک دوسری تعبیر بھی کرتے ہیں کہ اگر یہ ذہن میں رکھا جائے کہ حالی اہلِ زبان سے زیادہ خوش نہ تھے تو اس بیان میں تعریف کا ہلکا سا اشارہ ضرور موجود ہے۔[۲۳]

۱۸۳۰ء میں جب نظیر اکبر آبادی کا انتقال ہوا تو آگرہ ایسٹ انڈیا کمپنی کے مقبوضات میں شامل تھا۔ اکتوبر

۱۸۰۳ء میں لارڈ لیک (Lord Lake) کی فوجوں نے شہر پر قبضہ کر لیا تھا اور اس وقت سے آگرہ کمپنی کی عمل داری میں آ چکا تھا۔ کمپنی کی عمل داری کے بعد جاٹوں' مرہٹوں اور دوسرے طالع آزما گروہوں کی جہد آزمائی ختم ہونے کے باعث آگرہ پر امن تو ہو چکا تھا' مگر آگرہ شہر اور گرد و نواح میں مغلیہ دور کی عظیم الشان عمارتیں تباہ حال نظر آ رہی تھیں۔ مرہٹوں اور جاٹوں کے ہاتھوں یہ شہر صاف طور پر لٹا پٹا' آفت رسیدہ اور زخمی معلوم ہو رہا تھا۔ علم و دانش کے بازار سرد ہو چکے تھے اور ایسی فضا میں آگرہ کا شاعر برس ہا برس سے یہ صدا دے رہا تھا:

؎ اب موت نقارہ باج چکا چلنے کی فکر کرو بابا

اس کی پیٹھ کبڑی ہو چکی تھی، تن سوکھ چکا تھا اور وہ گھوڑے پر زین رکھنے کی تیاریوں میں لگا رہتا تھا۔ فالج زدہ نظیر پانچ برس تک اپنی موت کا منتظر رہا۔ اس کے صبح و شام گھر کی چار دیواری میں نیم اور بیری کے دو پیڑوں کے نیچے بوریے پہ بیٹھے بیٹھے گزر جاتے تھے۔ یہ پیڑ ہی اس کا ڈرائنگ روم تھے جن کے سائے تلے وہ احباب سے بات چیت کرتا تھا' روایت ہے کہ ان ہی پیڑوں تلے یکم اگست ۱۸۳۰ء کو اس کا شعری سفر اختتام پذیر ہوا۔ اس نے گھوڑے پر زین رکھی، نقارے کی آواز سنی اور ایڑ لگا دی۔ مرنے کے بعد بھی وہ نیم اور بیری کے پیڑوں تلے ہی ابدی آرام کے لیے دفن ہوا۔

نظیر کی موت پر اس کے شاگرد' دوست احباب بہت سوگوار ہوئے۔ آگرہ کے عوام کے لیے نظیر کی موت آگرہ کی علامت کا سفر تھا۔ آگرہ کی علامت کے سفر کے بعد بھی آگرہ میں ریچھ کا تماشا اسی طرح سے ہو رہا تھا۔ بلدیو جی کا تہوار منایا جا رہا تھا اور ہولی کے رنگ گرائے جا رہے تھے۔ تیراکی کا میلہ ہو رہا تھا۔ برسات آ رہی تھی' جاڑا آ رہا تھا مگر ان آتی جاتی رتوں کو دیکھ کر مسرور ہونے والا شخص نیم اور بیری کے نیچے محوِ خواب ہو چکا تھا اور اس کی قبر پر چاہنے والے بڑی محبت سے اس کا کلام گا گا کر سنا رہے تھے۔

نظیر کے انتقال کے وقت دلی کا بوڑھا بادشاہ اکبر شاہ ثانی اپنی زندگی کے آخری دور سے گزر رہا تھا۔ مغلوں کی عظمت قصہ پارینہ بن چکی تھی۔ ایسٹ انڈیا کمپنی بادشاہ کے علامتی اقتدار کا خاتمہ چاہتی تھی۔ مغلوں کی داستانی عظمت کا چراغ گل کر دینے کی وہ حکمت عملی جو ہیسٹنگز (Hastings) نے اختیار کی تھی۔ اس پر تیزی سے عمل ہو رہا تھا۔ گورنر جنرل کلکتہ سے جب بادشاہ کو کوئی دستاویز یا مراسلہ بھیجتا تھا تو اس پر دستور کے مطابق آخر میں "فدوی" کا لفظ احتراماً لکھا ہوتا تھا' کمپنی نے احترام کا یہ سلسلہ بھی بند کر دیا تھا۔ مغل بادشاہ کے حضور میں پیش کی جانے والی "نذر" کی رسم بھی اکبر شاہ کے زمانے میں ترک کر دی گئی تھی۔ اس کے باوجود لال قلعہ کے اندر بادشاہ کا علامتی دربار حسب معمول لگ رہا تھا۔ امیر' وزیر' بخشی' ناظر' وکیل' میر عدل' میر منشی' محرر' متصدی ہاتھ باندھے کھڑے نظر آتے تھے اور اپنے اپنے محکموں کے کاغذات پیش کرتے تھے اور ان پر شاہی احکام جاری ہوتے تھے۔

دلی کا ادبی ماحول حسب معمول گرم تھا۔ غالب کلکتہ سے تازہ تازہ واپس لوٹے تھے۔ اب اردو شاعری میں ان کی دل چسپی تقریباً ختم ہو گئی تھی۔ مومن اپنے معاشقوں کی مسرتوں اور محرومیوں کے ساتھ غزل گوئی میں برابر مصروف تھا۔ مصطفیٰ خان شیفتہ اپنے تذکرے کے لیے مواد کی فراہمی میں لگے ہوئے تھے۔ ذوق کی شاعری عروج پر

تھی۔ زبان و بیان اور لب و لہجہ کی شعری روایت کو وہ آگے بڑھا رہے تھے۔ دلی میں جذبے، احساس، متخیلہ اور فکر و فلسفہ کی جگہ ذوقؔ کی زبان و بیان کی روایت کا غلبہ ہو رہا تھا۔ اس پس منظر میں اسد اللہ خان غالبؔ اپنے بلند اور ارفع خیالات اور افکار کے باوجود شکست خوردہ ہو کر فارسی کی پناہ میں جا چکا تھا۔

حوالے

۱۔ پروفیسر عبدالغفور شہبازؔ، زندگانی بے نظیر (دلی: ترقی اردو بیورو، ۱۹۸۱ء) ۱۰۷-۱۰۶

۲۔ شہبازؔ، زندگانی بے نظیر، ۱۰۸-۱۰۷

۳۔ محمد حسین آزاد، آب حیات، تبسم کاشمیری، مرتب؛ (لاہور: مکتبہ عالیہ، ۱۹۹۰ء)

۴۔ شمس الرحمٰن فاروقی، اردو کا ابتدائی زمانہ (کراچی: آج کی کتابیں، ۱۹۹۹ء) ۱۱۹

۵۔ پروفیسر محمد مجیب، ہندوستانی مسلمان، محمد مہدی، مترجم؛ (دلی: قومی کونسل برائے فروغ اردو زبان، ۱۹۹۸ء) ۴۸

۶۔ ڈاکٹر غلام حسین ذوالفقار، اردو شاعری کا سیاسی و سماجی پس منظر (لاہور: سنگ میل پبلی کیشنز، ۱۹۹۸ء) ۲۴۷

۷۔ آل احمد سرور، "اردو اور ہندوستانی تہذیب"، اردو اور مشترکہ ہندوستانی تہذیب ڈاکٹر کامل قریشی، مرتب؛ (دلی: اردو اکادمی، ۱۹۸۷ء) ۹۱

۸۔ ڈاکٹر تنویر احمد علوی، سفر ناموں میں دلی (دلی: اردو اکادمی، ۱۹۹۴ء)

۹۔ سید محمد لطیف، آگرہ، اکبر اور اس کا دربار (لاہور: تخلیقات، ۱۹۹۵ء) ۱۰۴

۱۰۔ لطیف، آگرہ، اکبر اور اس کا دربار، ۱۰۸

۱۱۔ آسی، کلیاتِ نظیر (لاہور: مکتبہ شعر و ادب، س-ن) ۴۰

۱۲۔ نثار احمد فاروقی، مرتب؛ ذکر میر (لاہور: مجلس ترقی ادب، ۱۹۹۶ء) ۲۷۶

۱۳۔ مرزا فرحت اللہ بیگ، مرتب؛ دیوان نظیر اکبر آبادی (دلی: انجمن ترقی اردو، ۱۹۴۲ء) ۲۰

۱۴۔ احتشام حسین، اردو ادب کی تنقیدی تاریخ (لاہور: مکتبہ خلیل، ۱۹۸۹ء) ۱۱۵ اور Ali Jawad Zaidi, A History of Urdu Literature (Delhi: Sahiya Akademy, 1993) p.143

۱۵۔ شہبازؔ، زندگانی بے نظیر، ۱۶۷

۱۶۔ مذکورہ حوالہ

۱۷۔ ڈاکٹر محمد صادق، "نظیر اکبر آبادی" تاریخ ادبیات مسلمانان پاک و ہند (شعبہ تاریخ ادبیات، پنجاب یونیورسٹی، ۱۹۷۱ء) اردو ادب جلد دوم، ۴۳۲

۱۸۔ مذکورہ حوالہ، ۴۲۸

۱۹۔ عزیز احمد، بر صغیر میں اسلامی کلچر، ڈاکٹر جمیل جالبی، مترجم؛ (لاہور: ادارہ ثقافتِ اسلامیہ، ۱۹۹۷ء) ۳۸۸

۲۰۔ ڈاکٹر ابو اللیث صدیقی، نظیر اکبر آبادی، ان کا عہد اور شاعری (کراچی: اردو اکیڈمی، ۱۹۵۷ء) ۱۳۰

۲۱۔ مصطفیٰ خان شیفتہ، گلشن بے خار، کلب علی خاں فائق، مرتب؛ (لاہور: مجلس ترقی ادب، ۱۹۷۳ء) ۲۲۳

۲۲۔ حسرت موہانی، تذکرۃ الشعرا، شفقت رضوی، مرتب؛ (کراچی: ادارہ یادگار غالب، ۱۹۹۹ء) ۲۵۹

۲۳۔ ڈاکٹر خواجہ محمد زکریا، نئے پرانے خیالات (لاہور: لاہور اکیڈمی، ۱۹۷۰ء) ۱۶

باب نمبر ۱۶

لکھنو کی نئی شمعیں

خواجہ حیدر علی آتش

(۱۷۷۸ء-۱۸۴۷ء)

نواب آصف الدولہ کے دور (۱۷۹۷ء-۱۷۷۵ء) سے لکھنو میں دریائے گومتی کے آس پاس شان دار اور پرکشش حویلیوں کی تعمیرات کا جو سلسلہ شروع ہوا تھا وہ نواب سعادت علی خان کے دور (۱۸۱۴ء-۱۷۹۸ء) میں عروج پر پہنچ چکا تھا۔ نواب سعادت علی خان کے زمانے میں امرائے ریاست کو حکم ہوا تھا کہ ہر امیر عمارات عالی تعمیر کرائے۔ خود سعادت علی خاں نے فرخ بخش، دِل کشا، موتی محل، شاہ منزل اور ماہ منزل کے نام سے شاہی عمارات بنوائی تھیں۔[۱] اسی لیے غازی الدین حیدر کے زمانے میں نوابانِ اودھ کے ایوان شاہی کو دیکھ کر ولیم نائٹن (William Knighton) کی مرتب کردہ کتاب "دی پرائیویٹ لائف آف این ایسٹرن کنگ" "The Private Life of an Eastern King" کا نامعلوم مصنف حیرت زدہ ہو گیا تھا، وہ کہتا ہے کہ محل شاہی (فرح بخش) کی وسعت، طوالت اور دل ربائی نے اسے حیران کر دیا تھا، یہاں کے جھاڑ، فانوس، مرصع اور زرنگار آئینے، بیش بہا آلات شیشہ، چکاچوند کر دینے والی روشنیاں اور جواہرات سے مرصع اسلحہ کو دیکھ کر وہ ششدر رہ گیا تھا۔ یہ شان دار رہائشی عمارتیں صرف حکم رانوں تک ہی محدود نہ تھیں لکھنو کے امرا بھی نہایت شان و شوکت سے رہتے تھے۔ مگر ان اونچی حویلیوں اور شاہی محلات سے دور لکھنو میں ایک شخص بالی خان کی سرائے میں ایک پرانے سے مکان میں رہتا تھا۔[۲] اس ٹوٹے پھوٹے مکان میں جس پر کچھ چھت، کچھ چھپر سایہ کیے رہتے تھے۔ ایک بوریا بچھا رہتا تھا۔ اسی بوریے پر لنگ باندھے صبر و قناعت کے ساتھ وہ شخص بیٹھا رہتا تھا۔[۳] درویشانہ صفات رکھنے والا یہ شخص خواجہ حیدر علی آتش تھا، جو لکھنو کے محلات کی شان و شوکت کے سامنے اپنی درویشانہ انا کے ساتھ زندگی بسر کر رہا تھا۔ وہ لکھنو کی ثقافتی زندگی کے تکلفات، نزاکتوں، نفاستوں اور تصنع آمیز تہذیبی رویوں کو رد کر دینے والا شخص تھا۔ اس کی شخصیت اور شاعری لکھنو کی پر تکلف، پر تعیش اور پر باش زندگی کی مکمل طور پر نفی کرتی تھی۔ ایک معمولی سے ٹوٹے پھوٹے مکان کی بوسیدہ چھت اور چھپروں تلے چٹائی بچھا کر بیٹھنے والا شخص علامتی طور پر اودھ کی مذکورہ تہذیبی روایات کا ردِ عمل بھی بن گیا تھا۔

آتش کی تخلیقی توانائی کا ایک سرچشمہ چٹائی اور چھپر سے ملنے والی اس حرارت میں بھی تھا۔ یہ چٹائی اور چھپر در حقیقت اس کی درویشی اور ناقابل شکست انا کی خارجی علامتیں تھیں۔ اس دور کے لکھنو میں کوئی دوسرا شخص آتش کی ان صفات کا مقابلہ نہ کر سکتا تھا۔ اس کی زندگی کا اسلوب اور مزاج لکھنو سے مختلف تھا۔ مگر اس کی شاعری اس شہر کے تخلیقی اور تہذیبی مزاج سے ہم آہنگ ہونے کے ساتھ ساتھ ایک مختلف اور جداگانہ ذائقہ بھی رکھتی تھی۔ آتش کی شاعری میں لکھنو کی تہذیبی زندگی کے ساتھ آویزش اور آمیزش کی کئی صورتیں ملتی ہیں۔ اس مسئلے کے بارے میں ہم بعد میں آنے والے مباحث میں وضاحت کریں گے۔

آتش کے بچپن اور نوجوانی کا زمانہ فیض آباد میں گزرا تھا۔ جہاں ان کے والد علی بخش دلی کے آشوبِ مسلسل سے تنگ آکر شجاع الدولہ کے زمانے میں پہنچے تھے۔ یہیں پر ۱۷۷۸ء / ۱۱۹۲ھ کے لگ بھگ آتش پیدا ہوئے[۴] خواجہ علی بخش نسلی طور پر سلسلہ نقشبندیہ کے مشہور صوفی خواجہ عبداللہ احرار سے تعلق رکھتے تھے اور ان کا خاندان مغلیہ دورِ حکومت میں ہجرت کر کے دلی میں آباد ہوا تھا[۵] بچپن ہی میں والد کا سایہ سر سے اٹھ گیا۔ نوجوان ہوئے تو شمشیر زنی میں مہارت حاصل کی اور سپاہی پیشہ ہو گئے۔ اس زمانے کے نوجوانوں کا یہی مرغوب پیشہ تھا۔ آتش کا تعلق نواب محمد تقی خاں ترقی کی سرکار سے تھا۔ آتش کے ساتھ ان کے تعلق خاطر میں شعر و شاعری کا رشتہ بھی تھا۔

آصف الدولہ کے دور میں جب ۱۷۷۵ء میں لکھنو مرکزِ ریاست بن کر تہذیبی و ثقافتی سرگرمیوں کے مرکز کی حیثیت اختیار کر رہا تھا۔ امرا اور عوام فیض آباد چھوڑ کر لکھنو میں آباد ہو رہے تھے تو آتش بھی وہیں جا پہنچے۔ ان کی آمدِ لکھنو کا تعین کرنا دشوار ہے لیکن یہ کہہ سکتے ہیں کہ وہ ۱۸۰۶ء / ۱۲۲۱ھ میں آچکے تھے یہیں پر وہ اپنے ذوق طبع کی مناسبت سے مصحفی کے شاگرد ہوئے۔ لکھنو میں ان کی باقی ماندہ زندگی درویشانہ شان سے گزری۔ ایک روایت کے مطابق آتش گیروے رنگ کا تہہ بند باندھتے تھے۔ ہاتھ میں ایک ڈنڈا رہتا تھا جس پر سونے کا ایک چھلا لگا ہوا تھا[۶]۔ اپنے سپاہیانہ انداز سے وہ دلی محبت رکھتے تھے' اس لیے بڑھاپے تک تلوار باندھ کر سپاہیانہ بانکپن کو نہ چھوڑا۔ سر پر ایک زلف اور کبھی حیدری چٹیا ہوتی تھی۔ یہ محمد شاہی بانکوں کا اسلوب تھا۔ اسی میں ایک طرہ سبزی کا بھی لگائے رہتے تھے۔ بے فکری اور آزادانہ روش کی وجہ سے بس اپنی بانکی ٹوپی سر پر رکھتے اور جدھر چاہتے نکل جاتے تھے۔ اپنے جنون کو سکون دینے کے لیے کبھی ویرانوں میں اور کبھی شہر کے نواحی جنگلوں میں پھرتے رہتے تھے۔ آتش نہایت سادگی' قناعت اور استقامت کے ساتھ عمر بھر اپنی وضع پر قائم رہے۔ اوّل سے آخر تک ان کے اسلوب زیست میں فرق نہ آیا۔ تذکرہ "آبِ بقا" کے مطابق عمر کے آخری سالوں میں بینائی سے بھی محروم ہو گئے تھے۔ مگر وفات سے چار سال پہلے ۱۸۴۳ء / ۱۲۵۹ھ میں جب نجات حسین خان لکھنو میں آتش سے ملے تو اس وقت تک بینائی قائم تھی[۷]، آتش کا انتقال ۱۸۴۷ء / ۱۲۶۳ھ میں لکھنو میں ہوا۔

آتش دبستان لکھنو کی پیداوار ہے۔ اس کا شعری خمیر اسی خاک سے اٹھا تھا۔ اور آج بھی اس کا نام اسی دبستان کے حوالے سے لیا جاتا ہے مگر اس پہلو کا ایک دوسرا رُخ بھی قابلِ ذکر ہے اس رخ سے آتش کی شاعری کا

جائزہ لیں تو یہ شاعری اس دبستان کا رد عمل بھی نظر آتی ہے' لہٰذا ایک سطح پر اس کی شاعری کو ہم رد عمل کی شاعری بھی کہہ سکتے ہیں۔ دراصل آتش کا خاندانی پس منظر اور اس کی شخصی افتادِ طبع اودھ کی درباراری کی تہذیب سے ہم آہنگ نہ تھی۔ اودھ کی درباراری کی فضا خوشامدیوں سے بھری پڑی تھی۔ اس فضا میں عزتِ نفس اور خودداری کو برقرار رکھنا ممکن نہ تھا۔ امرا' حکام اور اہل ثروت کے سامنے جھکے رہنے ہی میں کامیابی سمجھی جاتی تھی۔ اسی مزاج کے سبب لکھنو کی شاعری میں شخصی انا کا فقدان تھا۔ جب کہ آتش کی شخصیت میں خاندانی حوالے سے قلندرانہ انا موثر طور پر موجود تھی لہٰذا ان کی شخصی افتادِ طبع عزتِ نفس اور انا کی شکست کو برداشت ہی نہ کر سکتی تھی۔ اسی لیے لکھنو کے تصنع آمیز ماحول میں انا کو کچل دینے والے تہذیبی ڈھانچے کو آتش نے قبول نہ کیا۔ درباروں میں جگہ جگہ سر جھکانے سے وہ یہ بات بہتر سمجھتے تھے کہ ذاتِ واحد کے سامنے سر جھکایا جائے۔ اس سوچ کے باعث ان کی شخصیت میں انا پسندی نے زور پکڑا۔ انا پسندی کے اس رجحان کے سبب انہوں نے اپنی زندگی کو ایک خاص وضع سے ڈھال رکھا تھا۔ ان کی ضروریات بہت مختصر تھیں اور وہ بے حد سادگی سے زندگی بسر کرتے تھے' مگر لکھنو کی نہایت پر تکلف اور پر ٹھاٹھ معاشرت کے سامنے وہ قلندرانہ ٹھاٹھ سے رہتے تھے۔ بقول آزاد ان کے گھر میں ایک بوریا بچھا رہتا تھا۔ کوئی متوسط الحال اشراف یا کوئی غریب آتا تو متوجہ ہو کر باتیں بھی کرتے تھے۔ امیر آتا تو دھتکار دیتے تھے۔ اور کہتے کیوں صاحب بوریہ کو دیکھتے ہو کپڑے خراب ہو جائیں گے۔ یہ فقیر کا تکیہ ہے۔[۸]

ایک روایت کے مطابق نواب معتمد الدولہ آغا میر نے ان کو کئی بار طلب کیا مگر انہوں نے جانے سے انکار کر دیا۔ [البتہ ایک بار ان کے مشاعرے میں گئے] اودھ کے حکمران محمد علی شاہ نے انہیں ہر چند طلب کیا لیکن عذر و بہانہ کر حاضر نہ ہوئے۔ آتش کی عملی زندگی کا یہ سرکش اور مستحکم رویہ لکھنو کی تہذیب کے خلاف رد عمل ہی تھا۔ ان کی شخصیت کا یہ رنگ و آہنگ ان کی شاعری کی پہچان بن گیا تھا۔ ان کی شاعری میں انا پسندی کی آواز لکھنو کے تہذیبی ماحول کے خلاف زبردست رد عمل کے طور پر ابھری تھی اور یہی وہ اجزا ہیں جنہیں ہم آتش کے رد عمل سے تعبیر کر سکتے ہیں۔

لکھنو کی تہذیب نے جس انسان کو مکمل طور پر ضائع کر دیا تھا وہ شمالی ہند کی تہذیبی روایت کے سائے میں پروان چڑھنے والا درویش انسان تھا۔ یہ انسان صوفیانہ روایت سے ملنے والی حرارت کی بدولت فقر' استغنا اور درویشی کے مسلک پر گام زن رہتا تھا۔ ان خصائص کے سبب اس انسان کی باطنی دنیا روشن رہتی تھی۔ اس کے اندر کا استحکام اسے ٹوٹنے پھوٹنے سے بچاتا تھا اور بدترین حالات میں بھی زندگی کو آبرومندانہ طور پر بسر کرنے کا گر سکھاتا تھا۔ لکھنو کی تہذیب میں شجاع الدولہ کے عہد سے یہ انسان گم ہو گیا تھا۔ شجاع الدولہ کی ثقافتی اقدار نے ایک جنسی ثقافت کو فروغ دیا تھا۔ عیش پرستی اور جلسوں کے یہ کھیل سعادت علی خاں کے دور تک عروج پر چلے آ رہے تھے۔ اس زمانہ میں دلی کا پرانا انسان جو اودھ میں گم ہو گیا تھا' وہ لکھنو کے ادبی افق پر خواجہ حیدر علی آتش کی صورت میں نمودار ہوا۔ لکھنو کی پر تعیش تہذیب کے سامنے خواجہ عبداللہ احرار کے خاندان کے اس فرد نے مسند فقیری پر بیٹھ کر نہ صرف اپنی خاندانی بلکہ شمالی ہند کی صوفیانہ روایت کا علم تادمِ مرگ بلند کیے رکھا۔

لکھنو کی تہذیب و ثقافت خارجی آرائش و زیبائش پر بہت زور دیتی تھی۔ اس رجحان کو عملی طور پر کئی مظاہر میں دیکھا جاسکتا ہے۔ جیسے تہذیبی ادب آداب' لباس اور زیورات' انسانی وضع قطع' زندگی کے طور طریقے' رہن سہن' تعمیرات اور مجالس نشاط۔ زندگی کے ان تمام مظاہر میں تصنع پر خاص زور دیا جاتا تھا۔

بناوٹ اور سجاوٹ کا یہی تہذیبی رویہ شاعری میں بھی در آیا تھا۔ شاعری میں لفظی کاری گری کو کمال سمجھا جانے لگا تھا۔ انشاؔ اور جراَتؔ نے اس فن میں اپنی استادی کا مظاہرہ کیا۔ اور اس مظاہرہ کا نقطۂ عروج ناسخؔ کی شاعری کی شکل میں ظاہر ہوا۔

چوں کہ شعرائے لکھنو کی توجہ کا مرکز اب لفظی آرائش تھی اس لیے شاعری باطنی کیفیتوں سے معرّیٰ ہوتی گئی۔ باطنی دنیا کی بے پناہ وسعت اور معنی آفرینی کی اس کائنات سے لکھنو کی شاعری محروم ہوگئی۔ شعری لغت کی سجاوٹ کا رجحان ایک غالب عنصر کے طور پر پوری شعری روایت پر مسلط ہوتا چلا گیا اور تا آں کہ لکھنو کی شاعری قلبی واردات کی کرشمہ سازیوں سے تہی ہوگئی۔

یہ حیدر علی آتشؔ ہی تھا کہ جس نے لفظی مرصع سازی کے ساتھ ساتھ خالص شاعری کو اپنی تجربہ گاہ بنایا۔ اسی نے انشاؔ اور جراَتؔ کے بعد ناسخؔ جیسے قوی شاعر کی موجودگی میں اپنی شاعری کو معنی کی دنیا سے آباد کیا اور اسے خیال و فکر' جذبے اور احساس کی حدت سے تخلیقی قوت بخشی۔ وہ بہ یک وقت شاعری کی باطنی سحر انگیزی اور اس کی مرصع سازی کے کام میں مصروف رہا۔ وہ اپنے دور کا واحد شاعر ہے کہ جس کی ذات میں شاعری کے خارجی اور داخلی عمل کی آمیزش سے ایک نیا شعری نقش وجود میں آتا ہے۔ ناسخؔ کی ذات میں شاعری کا عمل مکمل نہ ہو سکا تھا' اس کی شاعری صرف ایک جہت کی ترجمان ہے اور وہ ہے شاعری کی اسلوبیاتی جہت جہاں شاعر لفظی صناعی کے کمال دکھاتا ہے۔ ناسخؔ کی شاعری داخلی عمل کے فقدان کے باعث نامکمل رہ جاتی ہے۔ یہی وجہ ہے کہ آج آتشؔ کی شعری حسیات تو ہمیں متاثر کرتی ہے جب کہ ناسخؔ کی شاعری حساسیت سے محروم ہونے کے سبب ہماری حسوں کو متاثر کیے بغیر گزر جاتی ہے۔ ناسخؔ کی شاعری جذبہ و احساس کے معنوی حمل سے عاری ہے۔ اسی لیے ادب کی تاریخ میں آتشؔ کے مقام و مرتبہ تک نہیں پہنچ پاتی ہے۔

آتشؔ کی شاعری کو ہم ایک نئی شعری جہت سے تعبیر کرتے ہیں۔ لکھنو کی وہ شعری روایت جو خارجی عناصر سے ازبس معمور ہو کر داخلی توانائی سے محروم ہوگئی تھی' آتشؔ نے اس کو داخلی رنگوں سے معمور کیا۔ لکھنو کی شاعری میں پیدا ہونے والے ایک بڑے باطنی خلا کو پر کرنے والا شخص حیدر علی آتشؔ ہی تھا۔ لکھنو میں خارجی سطح کی شاعری تخلیق کرنے والے شعرا آدھے شاعر بن گئے تھے مگر ان کے مقابلہ میں آتشؔ ایک پورا شاعر تھا جس کی شاعری میں داخلی اور خارجی عناصر ہم رنگ ہو کر ایک نئے شعری تجربہ کی داغ بیل ڈال رہے تھے۔ آتشؔ کی شاعری میں میر حسنؔ اور مصحفیؔ کے بعد پہلی بار خالص شاعری کا تصور پیدا ہوا تھا اور لکھنو کی درماندہ شاعری میں ایک نیا جوش' ولولہ اور ایک نیا تخلیقی حسن اپنا تماشا دکھا رہا تھا۔

آتشؔ کی شعری شخصیت اپنے دور میں شخص واحد بہ طور گروہ (One man gang) کی حیثیت رکھتی

ہے۔ لکھنو کے شعری ماحول میں وہ تنہا شخص تھا جو اپنے دور کی ادبی کج روی کے خلاف جنگ آزما تھا۔ اپنے توانا ادبی ذہن کی وجہ سے وہ اپنے دور میں پسپا نہ ہو سکا۔ اس کے بہت سے شاگرد تھے مگر کوئی بھی شاگرد ایسا نہ نکل سکا جو استاد کی طرح خالص شاعری کے تصورات کو لے کر آگے چلتا۔ یہ سب لوگ ناسخ کے شعری تصورات کے سامنے شکست کھا گئے تھے مگر آتش تن تنہا ادبی محاذ پر ڈٹا رہا اور جنگ آزمائی کرتا رہا۔ ناسخ اور اس کے شاگردوں نے لفظی استعمالات کی بنا پر کئی بار اس کا گھیراؤ کیا۔ اسے استعداد علمی سے عاری ٹھہرایا مگر آتش اپنے مضبوط مدافعتی نظام کے باعث ٹوٹ پھوٹ نہ سکا۔ وہ ایک مکمل شاعر کے روپ میں اپنا کام کرتا رہا۔ لکھنو کے ادبی ماحول پر ناسخ اور اس کے پیروکاروں کا اس قدر غلبہ ہو چکا تھا کہ اس کے باعث آتش جیسے توانا شاعر کی روایت پروان نہ چڑھ سکی۔ ناسخ کے طلسم نے طویل عرصہ تک لکھنو میں خالص شاعری کے عمل کو موقوف کیے رکھا مگر آتش جب تک زندہ رہا۔ وہ خالص شاعری کا پرچم اپنے استاد مصحفی کی طرح بلند کیے رہا۔ لکھنو جیسے شدت پسند ماحول میں جہاں ناسخ کی تشکیل کردہ شعری شریعت کا نفاذ ہو چکا تھا اور جہاں اصول و ضوابط کی جکڑ بندیوں نے شعریت کو یرغمال بنا رکھا تھا، وہاں آتش جیسا مضبوط شاعر شاعری کو توانائی بخشنے اور تخلیقی سطح پر اسے بامعنی بنانے میں اپنا کردار تن دہی سے انجام دیتا رہا۔

آتش کو اس کے عصری سیاق و سباق سے الگ کر کے دیکھنا ممکن نہیں ہے۔ آتش کے زمانے میں اگرچہ لکھنو کی تہذیب و ثقافت کا کوئی منظر نہ بدلا تھا ہر شے اسی طرح سے تھی جیسی کہ جرأت اور رنگین کے زمانے میں تھی، وہی عشاق تھے اور وہی معشوق ...... وہی گلیاں اور کوٹھے۔ وہی امرا اور وہی اہل نشاط کی محفلیں۔ خوش بو، زلف، رقص اور شراب کا وہی دور دورہ تھا۔ ان تہذیبی مظاہر میں رہتے ہوئے آتش اپنے واسطے ایک نیا راستہ نکالنے کی جدوجہد میں مصروف تھا۔ وہ لکھنو کی خوش باش اور خوش حال تہذیب کو معاملہ بندی، اچھل کود اور چھیڑ چھاڑ کی سطح سے بلند کر کے ایک نئی جمالیاتی سطح تک لے جانا چاہتا تھا۔ ایک ایسی سطح جہاں شعر و فن میں مقامی تہذیب کی حسن پرستی اور ذہنی انبساط کی روشن تمثالیں وجود میں لائی جا سکیں۔ زمین پر انسان اور انسان کی محبت کے مظاہر دکھائے جا سکیں۔

انشا، جرأت اور رنگین کی روایت سے ہٹ کر آتش اپنے استاد مصحفی کی روش پر اپنے لیے ایک نیا شعری منصوبہ بنا رہا تھا۔ اس لیے آتش کے فن کو ایک اعتبار سے رنگِ مصحفی کی ایک توسیعی شکل بھی کہہ سکتے ہیں۔ ان بنیادوں پر وہ ایک نئی دنیا آباد کرنے کے خواب دیکھ رہا تھا۔ جس میں اس کے خاندانی پس منظر، شخصی افتادِ طبع اور انا پسندی نے اپنا کردار ادا کرنا تھا۔ آتش کے عقب میں انشا و جرأت اور رنگین کی پھیلائی ہوئی شعری لایعنیت بھی نظر آتی ہے۔ شاعری کے اس منظر نامہ میں ادبی افق بے حد سکڑ جاتا ہے۔ شعرا کی نظر عورت کے جسم سے ہٹنے کا نام نہیں لیتی ہے۔

جرأت کی معاملہ بندی نے کافی حد تک شاعری کو جسمانی تجربہ پہ مرکوز کیے رکھا اور رنگین کی ریختی نے شاعری کو ایک سطحی اور مبتذل تجربہ کے سپرد کر دیا تھا۔ انشا بے معنویت کی حد تک لفظ کے ساتھ کھیلنے میں مصروف رہا۔ وہ "پتھر"، "سانپ" اور "جوڑا" جیسے لفظوں کا اسیر ہو کر رہ گیا تھا۔ نتیجتاً شعریت کے لطیف عنصر سے

ہاتھ دھو بیٹھا۔ لفظی سرکس نے انشا کی شاعری کو کھیل کود کی شے بنا کر برباد کر دیا تھا۔

لسانی حوالے سے دیکھا جائے تو ناسخ اور ان کے تلامذہ نے شاعری کے لسانی عمل کو حقیقی شاعری سمجھ کر اپنی ساری توانائی اسی میں صرف کر دی تھی۔ ناسخ زبان کو مانجھتے' جلا بخشتے اور صاف کرتے ہوئے اس حد تک آگے نکل گئے تھے کہ وہ شعریت ہی کی تنسیخ کر بیٹھے۔ اس طرح ناسخ نے شاعری کو بے معنویت کی حد تک نقصان پہنچایا تھا۔ اس ادبی منظر میں لکھنو کی شاعری جذبے' احساس اور فکر کی دنیاؤں سے خالی ہو چکی تھی اور حد سے بڑھتے ہوئے خارجی رجحان کے سبب یہ شاعری انفعالی رنگ میں ڈوب چکی تھی۔ اس ادبی ماحول میں جس چیز کو شدت سے محسوس کیا جا رہا تھا' وہ لکھنو میں شاعری کی ایک نئی تعبیر تھی۔ ایک ایسی تعبیر جو مقامی شاعری کی از سرِنو تشکیل کرے۔ اس کو مقامی حوالوں سے ہم آہنگ کرے اور ان حوالوں سے زندگی کی شاعرانہ شکلیں دریافت کرے' چنانچہ ہم دیکھتے ہیں کہ آتش اپنے ادبی پس منظر اور عصری سیاق و سباق کے حوالے سے شاعری کی ایک نئی معنویت تلاش کرنے کا کام کرتا ہے' چنانچہ آتش کی شاعری اسی نئی معنویت کی تلاش کا نام ہے!

آتش اودھ کا وہ غزل گو شاعر ہے کہ جس کے ہاں زندگی کی رجائیت کا تصور بہت نمایاں ملتا ہے۔ میر' درد اور مصحفی کی "نالے کی شاعری" کے مقابلہ میں رجائی شاعری کا یہ پرکیف انداز ایک خوش گوار تاثر چھوڑتا ہے۔ لکھنو کی تہذیبی روایت میں جہاں زندگی کا تصور عمومی طور پر رجائی تھا۔ میر اور مصحفی کی "نالے" کی شاعری کا دور گزر چکا تھا۔ ان شعرا کی غم ناک اور پر درد آوازوں میں آتش کی شاعری کا انبساطی رنگ از بس مسرور کر دینے کی کیفیات رکھتا تھا۔

آتش وصل اور نشاط کا شاعر ہے۔ اس کی شاعری میں حرماں نصیبی' ہجر فراق' درد و الم اور رنج و غم کی کیفیات کم کم ہی نظر آتی ہیں۔ وہ جاں سوز محرومیوں اور الم ناک تنہائیوں کے عذاب میں بھی گرفتار نظر نہیں آتا۔ اس کے ہاں تمناؤں کے سسکنے اور غنچۂ آرزو کے مرجھا جانے کے احساسات بھی نہیں ہیں' وہ وصلِ محبوب میں تڑپتا بھی نہیں کہ اس کی شاعری کا منظر نامہ وصل کی لذتوں سے معمور رہتا ہے۔ وصل کی یہ لذتیں اس کے معاصر شعرا کو بھی حاصل تھیں اور متقدمین میں بھی موجود تھیں مگر ان شعرا کے ہاں لذت طلبی اور شاد کامی میں کھل کھیلنے کا مسئلہ ابتذال کی حد تک جا پہنچتا تھا' جس سے شاعری کی تہذیبی اور جمالیاتی روح کو صدمہ پہنچتا تھا۔ ان شعرا کے مقابلہ میں آتش کے ہاں شعر کی تہذیبی اور جمالیاتی روح میں حسن و جمال کی مترفع کیفیات محسوس ہوتی ہیں۔ آتش کے ہاں وصل کہ جنسی اشاریت سے عبارت ہے۔ ایک سحر انگیزی کی صورت میں نظر آتا ہے۔

آتش کی غزل پر سرمستی اور انبساط کی فضا پھیلی ہوئی ہے۔ اس سرمستی کا تعلق لکھنو کی پُرعشرت جنسی ثقافت سے زیادہ آتش کی ذات کی داخلی سرمستی سے ہے کہ جس کی والہانہ اور بے خود کیفیتوں کے سامنے لکھنو کی عیش پسند ثقافت کی کوئی حقیقت نہ تھی۔ اس کی ذات کی موضوعیت سرور و نشاط سے سرشار تھی۔ افسوس کہ کلیاتِ آتش کی ترتیب زمانی طور پر نہیں کی گئی ہے' اس لیے ہم ان کی رجائیت کا تدریجی طور پر جائزہ نہیں لے سکتے۔

آتش کی اس رجائیت کی تخلیق میں اس کی ذات کے انتخابی رویے کا گہرا دخل ہے۔ زندگی کو سادگی اور قناعت کے جس زاویہ سے اس نے ڈھال لیا تھا اس میں مادی خواہشوں کا کوئی دخل باقی نہ رہا تھا۔ زندگی کو نہایت

معمولی معیار پر بسر کرنے کے سلیقے نے اسے دنیاوی محرومیوں کے کرب سے بھی نجات دلوادی تھی۔ زندگی بسر کرنے کے اس انتخابی رویہ نے اس کے اندر کے انسان کو ہمیشہ کے لیے مطمئن کر دیا تھا۔ لہٰذا زندگی کی اس سلیقہ مندی کے طفیل وہ اپنی شادماں موضوعیت سے شاعری میں رجائیت کے رنگ پیدا کرنے میں کامیاب ہوا۔ آتش کی اس مشہور غزل کے یہ اشعار اس کے ہاں وصل اور نشاطِ وصل کی طرب ناک تمثالوں کے حاصل ہیں۔ پوری غزل پر نشاطیہ ماحول کی سرشاری کا گہرا اثر ہے:

شب وصل تھی، چاندنی کا سماں تھا
بغل میں صنم تھا، خدا مہرباں تھا

مبارک شبِ قدر سے بھی وہ شب تھی
سحر تک مہ و مشتری کا قراں تھا

وہ شب تھی کہ تھی روشنی جس میں دن کی
زمیں پر سے اک نور تا آسماں تھا

نکالے تھے دو چاند اس نے مقابل
وہ شب صبح جنت کا جس پر گماں تھا

عروسی کی شب کی حلاوت تھی حاصل
فرح ناک تھی روح، دل شاداں تھا

مشاہد جمالِ پری کی تھی آنکھیں
مکانِ وصال اک طلسمی مکاں تھا

حضوری نگاہوں کو دیدار سے تھی
کھلا تھا وہ پردہ کہ جو درمیاں تھا

کیا تھا اسے بوسہ بازی نے پیدا
کمر کی طرح سے جو غائب دہاں تھا

حقیقت دکھاتا تھا عشقِ مجازی
نہاں جس کو سمجھے ہوئے تھے، عیاں تھا

بیاں خواب کی طرح جو کر رہا ہے
یہ قصہ ہے جب کا کہ آتش جواں تھا

نشاط و وصل کی طرب ناک کیفیات میں آتش کے ہاں جنسی حساسیت کی تمثالیں بھی موجود ہیں، ان تمثالوں میں جنسی لذت کے حصول سے ملنے والی وہ شادمانی بھی ہے کہ جہاں وہ محبوب کے بدن سے مسرور ہوتا ہے اور یہاں وہ مقامات بھی آتے ہیں جہاں وصل کی آرزو مندی میں محبوب کو عریاں دیکھنے کی خواہش ایک تسلسل کے

ساتھ ملتی ہے۔ آرزومندی کے اس جذبے میں ایک والہانہ اشتیاق ہے اور جسم کے جنسی بہجت سے سرشار ہونے کی شدید طلب بھی:

دھیان میں ساقوں کی شمعوں کے جلا پروانہ وار
زانوؤں کے آئینوں نے رات بھر حیران کیا
کر دیا مدہوش گردن کی صراحی نے مجھے
ناف نے جام شراب تند سے طوفان کیا

تا سحر میں نے شبِ وصل اسے عریاں رکھا
آسمان کو بھی نہ جس مہ نے بدن دکھلایا

وصل کی شب عیش و عشرت کا یہ سامان کیجئے
خود بھی عریاں ہوجئے اس کو بھی عریاں کیجئے

شادیِ وصل میں ہوں جامے سے باہر دونوں
خود بھی عریاں ہوئیے اس کو بھی عریاں کیجئے

چاندنی رات میں کھولوں جو ترے خواب میں بند
عمر بھر آنکھ نہ ہو پھر شب مہتاب میں بند

تنگ آ کے شب وصل میں ہو جائے برہنہ
اندام کو اس گل کی قبل کے ہوں گراں بند

آتش کی غزل میں خمریات کا بھی ایک نیا ذائقہ محسوس ہوتا ہے۔ سودا، میر، درد، مصحفی اور میر حسن کے ہاں شراب کی شاعری تو موجود ہے مگر اس میں ذات کے تخلیقی تجربہ سے زیادہ روایت کا احساس ہوتا ہے، البتہ میر کی غزل میں ذاتی تجربہ کی حدت ضرور محسوس ہوتی ہے مگر آتش کے ہاں شراب ان کی شخصیت کے مجموعی تجربہ کا حصہ بن جاتی ہے۔ آتش کی خمریاتی شاعری ان کی ذات کے رندانہ مزاج کی دین بھی ہے چوں کہ زندگی کے بارے میں ان کا مجموعی رویہ رجائی ہے اس لیے شراب اور مستیِ شراب اسی رویے کی ایک کڑی ہے۔ اس رویے میں سرشاری اور سرمستی کی وہی لازوال کیفیات ملتی ہیں جو محبوب کے وصل اور نشاط میں نظر آتی ہیں۔ موسم گل، بط مے، ساقی، طاق مے خانہ، ساغر، جام، شرابِ ارغوانی، بادۂ گل گوں اور مے گلنار کی تمثالوں سے اس کی غزل کی فضا میں

ایک نشے جیسی کیفیت موجود ہے۔ آتش کی شاعری شراب' انبساط اور سرور کی حالتوں کا ہی نام ہے۔ اس کی حدیں مجازی تصورات ہی تک محدود رہتی ہیں۔ اس کے تجربہ کی سطح زمینی زندگی کی مسرتوں اور راحتوں کا اظہار کرتی ہے۔ اس زمینی مسرت سے بلند ہو کر وہ کسی مابعد الطبیعاتی راحت کا تجربہ نہیں بیان کرتا:

باغ سے بادِ بہاری کی ہے آمد آمد
طاقِ مے خانہ سے ہے ساغرِ مینا اترا

بحرِ غم سے پار اتارے گی ہمیں کشتیِ مے
بادباں ابر اور ساقی ناخدا ہو جائے گا

اڑ کے ٹپکائے گی مجھ مخمور کے منہ میں شراب
پر لگائے گی بطِ مے کو ہوا برسات کی

وہ بادہ کش ہوں میری آوازِ پا کو سن کر
شیشوں نے سر حضورِ ساغر جھکا دیے ہیں

فصلِ گل ہے لوٹیے کیفیتِ مے خانہ آج
دولت ساقی سے مالا مال ہے پیمانہ آج

کھلی ہے چاندنی مے پیجئے تو موقع ہے
طلوع ماہ ہے اور آفتاب شیشے میں

موسمِ گل کی ہوا چلتی ہے ساقی جام بھر
شیشے میں تا چند رکھے گا مے گلنار کو

آتش کے ہاں سرمستی اور جذب و بے خودی کے رجحانات میں جنون جیسے مضامین کی بھی توسیع ہوتی ہے۔ جنون' وحشت اور دیوانگی اگرچہ اردو غزل کی دیومالا کے پرانے تصورات ہیں اور شعرا میں روایتی طور پر ان کا استعمال عام رہا ہے لیکن آتش کے مزاج کے ساتھ یہ تصورات خصوصی مناسبت رکھتے ہیں اس لیے جہاں جہاں آتش کے ہاں یہ مضامین ملتے ہیں ان میں آتش کی ذات کی حرارت برابر محسوس کی جا سکتی ہے:

جوشِ جنوں میں دیکھے پیچھے نہ مڑ کے پھر
منہ جس طرف کو صورت دریا اٹھایئے

رہنما جوشِ جنوں سا ہے بہارِ گل میں
طوق و زنجیر پہن لیجیے زنداں چلیے

اے جنوں! رکھیو بیاباں کو سواری تیار
آج کل چلنے کو ہے بادِ بہاری تیار

وحشی تھے بوئے گل کی طرح سے جہاں میں ہم
نکلے تو پھر کے آئے نہ اپنے مکاں میں ہم

موسمِ گل ہے جنوں خیز ہوائے گل ہے
اُڑتے پھرتے ہیں گریباں کے ہوا پر ٹکڑے

لکھنو کے تعیش پسند ماحول کی عشرت گاہوں میں وقت گزارنے والے لوگوں کے لیے عیش وراحت کے علاوہ زندگی کا کوئی دوسرا مفہوم باقی نہ رہا تھا۔ امرا' شرفا اور حکم رانوں کے لیے زندگی کا واحد مقصد عیشِ امروز کی لذات کا حصول تھا۔ اس مقصد کے لیے اہلِ نشاط نے نت نئے سامان پیدا کیے۔ ستم یہ تھا کہ یہاں زندگی کی وسیع معنویت اور باطنی عناصر کو فراموش کردیا گیا تھا۔ لکھنو کی عشرت پسند جنسی ثقافت کے فروغ کے باعث ادب اور مابعدالطبیعات کے تصورات بھی پس منظر میں گم ہوتے چلے گئے یا بہت دھندلا گئے۔ جرأت' انشا اور رنگین کی شاعری میں لکھنو کی عشرت پسند ثقافت کا اتنا غلبہ ہوا کہ یہ شاعر مابعدالطبیعاتی مسائل سے ہی کنارہ کش ہو گئے اور نوبت یہاں تک پہنچی کہ ان کی شاعری میں حقیقت اولیٰ کا تصور بھی غائب ہو گیا۔ 'خدا' کا حوالہ ان کی شاعری میں مشکل ہی سے نظر آسکتا ہے۔ 'خدا' کو بھولنے کے ساتھ ہی وہ انسان کے آخری انجام یعنی 'موت' کو بھی اپنے حافظہ سے نکال بیٹھے اور یوں لکھنو کے عیشِ امروز کے فلسفہ نے ان کی شاعری کو ایک مختلف رنگ روپ دے دیا۔ وہ شخص کہ جس نے مابعدالطبیعاتی تصورات کے خلا کو پر کیا اور حقیقت اولیٰ اور موت کے تصور کو از سرِنو اردو شاعری میں بحال کیا وہ آتش ہی تھا۔ اگرچہ آتش کے دور میں بھی لکھنو کی تہذیبی صورت حال پہلے جیسی ہی تھی مگر آتش عشرت کدوں سے واسطہ نہ رکھتے تھے۔ ان کا تشخص درویشی اور صوفیانہ روایات سے منسلک تھا اور یہی روایات ان کو 'خدا'، 'موت' اور اس نوعیت کے دوسرے تصورات تک لے گئیں۔ 'موت' کا تصور ان کی شاعری میں ایک تسلسل کے

ساتھ ملتا ہے۔ 'موت' کا استعارہ ڈر' خوف یا عبرت سے زیادہ انسان کے آخری انجام کا زیادہ احساس دلاتا ہے۔ 'موت' ان کے لیے انسانی جسم کے زوال کی آخری شکل ہے اور انسان کے مقدر کا لازمی حصہ ہے اور یہ سب کچھ حیاتیاتی نظام کا لازمہ ہے۔ اس لیے وہ موت کو انسان کے وجود کے لیے ایک فطری حقیقت سمجھتا ہے۔ آتش کے یہ اشعار ان ہی مطالب سے متعلق ہیں:

یاد آئی جو مجھے اپنی بیاباں مرگی
گنبدِ قصر فلک' گنبد مدفن سمجھا

نہ آئی دامن دایہ میں نیند اے آتش
درونِ دامن خاک آرمیدہ ہونا تھا

ملک الموت نے پیری میں کرم فرمایا
کشت پختہ ہوئی آتش کہ محصل دوڑا

عزلت گزینی کا جو میں نے کیا ارادہ
کنجِ لحد سے بہتر کوئی مکاں نہ ٹھہرا

وہی چاہے تو یہ اس سے چھٹے گی آتش
حکم اللہ نے ہی روح کو تن دکھلایا

بارِ ہستی نہیں اب مجھ سے سنبھالا جاتا
یاالٰہی! مجھے سمجھے کوئی قاتل بھاری

زندگانی سے ہے تنگ آ کے جو دل گھبراتا
پوچھنے جاتا ہوں مردوں سے کہ کیا عالم ہے

اے تپِ غم گور میں لے چل جوانی میں مجھے
دوپہر ہے موسمِ گرما میں وقت آرام کا

آتش کی شاعری میں ''یوسف'' کا استعارہ کثرت سے استعمال ہوا ہے۔ یہ استعارہ ان کی غزل میں حسن و

خوب صورتی کی مثالی شکل میں ابھرتا ہے۔ جہاں کہیں بھی حسن و خوب صورتی اور یوسف سے وابستہ غلامی، جدائی اور بازارِ مصر کے تصورات نظر آتے ہیں، "یوسف" کا یہ استعارہ ان کے لاشعور کے نہاں خانوں سے چپ چاپ برآمد ہو جاتا ہے۔ یہ استعارہ ذوق جمال کی بہت سی تمثالوں کا رنگ اختیار کرتا ہے اور آتش کے دل کی گہری محبت کا اظہار کرتا ہے۔ اس میں ایک والہانہ پن بھی موجود ہے:

منہ آئینہ میں جو دیکھے وہ غیرتِ یوسف
ادھر یہ اور ادھر عکس انگلیاں کاٹے

قیدِ نقاب و قیدِ حیا و حجابِ شرم
یوسف ہمارا رکھتا ہے زنداں نئے نئے

مری طرف سے صبا کہیو میرے یوسف سے
نکل چلی ہے بہت پیرہن سے بو تیری

خواہاں ترے ہر رنگ میں اے یار ہمیں تھے
یوسف تھا اگر تو خریدار ہمیں تھے

یوسف کے دیکھنے کا ہے آنکھوں کو اشتیاق
بندِ نقاب کو سرِ بازار توڑیے

دل نے جب سمجھا ہمارے یادگارِ رفتگاں
یوسف اپنی آنکھ میں داغِ عزیزاں ہو گئے

مشتری حسن مجھ سا دوسرا عاشق نہیں
بوئے یوسف آتی ہے گھر میں مرے بازار سے

بغل میں لے کے یوسف کو اکیلا واں سے میں گزرا
قدم رکھتے ہوئے جس راستے پر کارواں کھٹکا

آتش نے اپنے ہم عصر شعرا کی طرح اپنی شاعری کا محور و مرکز صرف عشقیہ تصورات ہی کو نہیں بنایا بلکہ

عارفانہ رنگ کے ذریعے انہوں نے اپنی شاعری میں وسعت بھی پیدا کی ہے۔ان کے اس عارفانہ رنگ کا مرکزی موضوع وحدت الوجود ہے۔ذاتِ حقیقی کے وصل کی خواہش صوفیانہ شاعری کا پسندیدہ موضوع رہا ہے۔ آتش کے ہاں بھی یہ موضوع تسلسل کے ساتھ ملتا ہے۔اسی طرح وحدت میں کثرت اور کثرت میں وحدت دیکھنے کا تصور بھی ان کے ہاں موجود ہے۔ان کے ہاں روح کی بے قراری اور اضطراب کا وہ صوفیانہ تصور بھی نظر آتا ہے جہاں روح عالمِ مجازی کے قیام میں کرب محسوس کرتی ہے اور اس عالم سے نکل کر عالمِ حقیقی میں ذات باری کے اندر جذب ہونے کے لیے تڑپتی اور انتظار کرتی ہے۔ جہاں تک آتش کی صوفیانہ شاعری کے مقام و مرتبہ کا تعلق ہے تو یہ شاعری امیر خسرو، بیدل اور مرزا مظہر جانجاناں جیسے صوفی شعرا کی فارسی شاعری کے مقابلہ میں یقیناً کم زور ہے۔ اس کا ایک سبب یہ ہے کہ صوفیانہ شاعری میں کیفیت پیدا کرنے کے لیے جس سوز و گداز، سپردگی و محویت اور رقیق القلبی کی ضرورت ہوتی ہے وہ آتش کی شخصیت اور مزاج کا عنصر نہیں ہے۔[9]

آتش کی غزل کے آہنگ میں لفظوں کا ایک فطری بہاؤ بھی ملتا ہے۔اس آہنگ کی مثال ندی میں بہتے ہوئے پانی کی سی ہے۔ ندی کا پانی اپنے عقبی زور کے باعث ایک خاص آواز کے ساتھ آگے آگے بڑھتا جاتا ہے۔ اس کی آواز میں ایک متعین آہنگ تسلسل کے ساتھ ابھرتا رہتا ہے اور یہ سب کچھ بے حد فطری معلوم ہوتا ہے۔ یہی صورت آتش کے ہاں غزل کے آہنگ کی ہے جہاں لفظ لاشعور کے فطری بہاؤ میں بہتے ہوئے شعری آہنگ کا ایک تسلسل قائم کرتے ہیں اور ایک متعین صوتی اثر پیدا کرتے جاتے ہیں۔ آتش کی غزل میں آہنگ کی اس بے مثال خوبی کا تعلق ان کی ذات کے داخلی آہنگ سے ہے جہاں تخلیقی تجربات نت نئے صوتی اثرات لے کر ابھرتے ہیں۔اس فطری بہاؤ کی مثال اس غزل میں موجود ہے:

ہوائے دور مئے خوش گوار راہ میں ہے
خزاں چمن سے ہے جاتی بہار راہ میں ہے

آتش کی اس غزل میں مواد و معنی کے ساتھ ساتھ شعری آہنگ اپنی منفرد وحدت کا بھی اعلان کرتا ہے۔یہ شعری آہنگ بھی اتنا ہی اہم ہے جس قدر مواد اور معنی اہم ہیں بلکہ کہیں کہیں تو یہ احساس بھی ہونے لگتا ہے کہ یہاں آہنگ کو فوقیت حاصل ہے یا مواد و معنی کو...... ہم اس بات کو اچھی طرح جانتے ہیں کہ معنی اور آہنگ جداگانہ وجود نہیں رکھتے، تجربے کی ایک نامیاتی اکائی کی حیثیت رکھتے ہیں مگر آتش کی غزل کا آہنگ پُراسرار طریقہ سے اپنے ذاتی وجود کی اہمیت کا احساس دلاتا رہتا ہے۔

لکھنو میں آتش کے ادبی کردار کا تعین کرتے ہوئے اس مقصد کو بھی پیش نظر رکھنا چاہیے کہ آتش کے بالمقابل ناسخ جیسا قوی، عہد ساز اور صاحبِ فن شاعر موجود تھا جس کا حلقۂ اثر آتش کے مقابلہ میں کہیں زیادہ تھا۔ زبان کی صلاحیتوں، کم زوریوں اور معائب پر وہ آتش سے زیادہ گہری نظر رکھتا تھا۔اصلاحِ زبان کے نام سے اس نے جو تحریک شروع کی تھی۔اس کا لکھنو کے ادبی ماحول پر نہایت گہرا اور دوررس اثر مرتب ہو رہا تھا نہ صرف ناسخ کے

معاصرین بلکہ مصحفی جیسا مشاق شاعر بھی اس تحریک سے متاثر ہوئے بغیر نہ رہ سکا تھا۔ اس تحریک کی رو اتنی تیز تھی کہ اس کے اثر سے لکھنو کی ادبی فضا میں بہت جلد واضح طور پر ایک لسانی تبدیلی کا عمل نظر آنے لگا تھا۔ ہر چھوٹا بڑا شاعر اس لسانی تبدیلی کے حلقۂ اثر میں محصور ہوتا گیا تھا۔ آتش کی شاعری کے لیے واقعتاً یہ امتحان کا مرحلہ تھا۔ اگر وہ ناسخ سے متاثر ہو جاتا تو اس کی غزل سے شعریت کی روح نکل جاتی اور وہ بھی ناسخ کی طرح سے اصلاحِ زبان کا شاعر کہلاتا۔ اس میں شک نہیں کہ ناسخ کی تحریک کا آتش پر بھی اثر ہوا مگر آتش نے اپنا مسئلہ صرف زبان کی تہذیب کرنے تک ہی محدود نہ رکھا۔ اس نے اپنے اندر کے تخلیقی انسان کے جذبے 'احساس' سرمستی اور جذب کی دنیا سے حاصل ہونے والے عرفان کو اپنی شاعری میں مستحکم کیے رکھا۔ آتش جیسا شخص جو زندگی کے حسن کائنات کی خوب صورتی اور اپنی ذات کے تخلیقی سرچشموں سے حرارت لیتا تھا۔ وہ کسی طور پر بھی محض لفظوں کے اصلاحی کھیل میں اپنے اندر کے تخلیقی انسان کو قتل نہ کر سکتا تھا' البتہ ناسخ کو ایسے کسی مسئلہ کا سامنا در پیش نہ تھا' اس کے اندر آتش جیسا تخلیقی انسان موجود ہی نہ تھا' آتش کے ان شعری کارناموں کو دبستان لکھنو کے عصری سیاق و سباق کے حوالے سے دیکھیے تو صاف طور پر یہ محسوس ہوتا ہے کہ ریختی کی ثقافت میں پہلی بار شیوۂ مردانگی کے پر جوش ولولے ابھرتے ہیں اور شاعری کی منفعل دنیا میں آتش کی انا پسندی کی رو دوڑنے لگتی ہے۔ غزل کے عشق میں سطحی اور مبتذل جذبوں کی جگہ جذبہ کی فطری حرارت اور لطافت پیدا ہوتی ہے۔ آتش کی ذات کے انجذاب سے عشق میں جذب و مستی کی کیفیات جنم لیتی ہیں۔ اردو ادب کی تاریخ اس بات کی شہادت دیتی ہے کہ آتش کی شعری ذہانت نے لکھنو کی شاعری کو اس عہد کے ادبی بحران سے باہر نکالا۔ شاعری کے بگڑے ہوئے رویوں اور شعریت سے عاری ادبی روایت کو انحطاط سے نجات دلوائی اور لکھنو کی منفعل ادبی فضا کے اندر جذبہ و احساس کی شوریدہ سری' حسی لطافت' جمالیاتی سرمستی اور جذبات آفرینی کے عمل سے ایک نئی لہر دوڑا دی اور یوں لکھنو کی انحطاط پذیر فضا میں ادبی فعالیت کا ایک نیا دور شروع ہوا۔

۱۸۴۷ء / ۱۲۶۳ھ میں آتش ایک طویل اور کام یاب تخلیقی زندگی بسر کر کے اس دنیا سے رخصت ہوئے۔ اس وقت اودھ کے تخت پر امجد علی شاہ بیٹھا تھا۔ ریاست کے حالات دگرگوں تھے۔ لکھنو کے اندر تو حالت ٹھیک تھی مگر ریاست کے باقی حصے بدانتظامی' بدعنوانی اور بدمعاملگی کے مزمن مرض کا شکار تھے۔ لکھنو کی حیثیت ریاست کے اندر گوشۂ راحت (Ivory Tower) کی سی تھی۔ اس سے باہر لوگ سخت پریشان تھے۔ یوں لگتا ہے کہ جیسے عیش و نشاط کے باعث حکم رانوں اور ارکان دولت کے اعصاب تھک چکے تھے اور ان کے اندر عسکری اور انتظامی قوتیں شل ہو چکی تھیں اور ادھر ایسٹ انڈیا کمپنی کے ڈائریکٹرز اور گورنر جنرل کلکتہ میں بیٹھے ہوئے اودھ کی صورتِ حال پر کڑی نظر رکھے ہوئے تھے۔ سر ہنری لارنس ۱۸۴۵ء ہی میں یہ لکھ چکا تھا کہ اودھ کی حالت سال بہ سال بدتر ہوتی جا رہی ہے۔ ریاست میں سررشتہ عدالت نام کی کسی شے کا وجود نہیں ہے۔ عامل لوگ بے کردار ہیں۔ چوری چکاری اور ڈکیتی کی وارداتیں سینکڑوں تک پہنچ چکی ہیں۔ حکومت مفلوج ہو چکی ہے۔ دستور عمل برباد ہو چکا ہے اور بہتری کی کوئی امید باقی نہیں ہے۔ معلوم ہوتا ہے کہ ریاست کا انتظامی ڈھانچہ بری طرح تباہ و برباد ہو چکا تھا۔ اودھ کے حکم رانوں کی مسلسل بے توجہی نے ریاستی امور کو نظرانداز کر رکھا تھا۔ امجد علی شاہ کے دور کی نفسیاتی

صورت حال کے بارے میں مرزا رجب علی بیگ سرور کی رائے یہ ہے کہ ریاست کے ناظموں پر جنون و خبط سوار ہے اور عامل مالخولیا میں مبتلا ہیں۔[۱] ان حالات کے پس منظر میں آتش کے انتقال کے تیسرے ہی برس ۵۰-۱۸۴۹ء میں میجر جنرل سلیمن (Major General Sleeman) اودھ کے انتظامی حالات کے بارے میں اپنا سفر شروع کر کے ایک رپورٹ پیش کرنے والا تھا اور یہی یک طرفہ رپورٹ (Journey Through the Kingdom of Oude-In 1849-1850) ۱۸۵۶ء میں اودھ کی ضبطی کی بنیاد بننے والی تھی۔ ریاست کے حکم ران اور ارکانِ دولت ان خدشات سے آگاہ تھے مگر زوال کی بدترین حالتوں سے باہر نکلنے کے لیے تاریخ کی متحرک قوتوں کو استعمال کرنے سے قاصر تھے۔ ان باتوں کے باوجود لکھنو کا تہذیبی اسلوب بہ دستور رواں دواں تھا۔ اس عہد میں ہندوستان کا ایک مقامی سیاح نجات حسین لکھنو کی تہذیبی زندگی کا منظر کچھ اس طرح بناتا ہے۔ لکھنو کے چوک اور بازاروں میں آنے جانے والے لوگوں کی بھیڑ نظر آتی تھی۔ ان میں سے اکثر کے سر پر چوگوشہ ٹوپی' بدن میں چھ کلیوں والے انگرکھے اور ایک بڑا پاجامہ ہوتا تھا۔ شہر کے رؤسا ہاتھی 'گھوڑوں اور پالکیوں میں بڑے کروفر سے جارہے ہوتے تھے اور ان کے ساتھ ساتھ زرق برق لباس پہنے ہوئے سوار اور پیادے چلتے تھے۔ محرم کے جلوس میں نقرئی و طلائی مرصع کار پنجے اور علم نکلتے تھے۔ جن کے پیچھے دو تین دلدل اور تابوت ہوتے تھے جن کی چادریں سرخ شہابی رنگ میں رنگی ہوتیں اور ان میں تیر چھدے ہوتے تھے۔ ان کے ارد گرد بے شمار و بے حساب آدمی' سروپا برہنہ 'اشک ریزاں اور سینہ زن' تعزیہ کے آگے آگے رقت انگیز لہجے میں مرثیے اور نوحے پڑھتے آگے بڑھتے تھے۔[۲] مگر زندگی کے عام دنوں میں عیش و عشرت اور ناؤنوش کی محفلیں برابر سج رہی تھیں۔ طوائفوں کے کوٹھے تماش بینوں سے آباد تھے۔ رقص' موسیقی اور نغمہ سے لکھنو کی پر تعیش زندگی اپنے مخصوص عشرت پسند آہنگ کے ساتھ آگے بڑھ رہی تھی۔ مشاعرے بدستور منعقد ہوتے رہتے تھے۔ آتش اور ناسخ کے تلامذہ ان کی رونق بڑھاتے تھے۔ لکھنو کے ادبی اُفق پر آتش کی موت کے بعد بھی ان کی شاعری کی گونج سنائی دے رہی تھی مگر یہ بات اپنی جگہ سچ ہے کہ آتش کی نسبت لوگ ناسخ سے زیادہ متاثر نظر آتے تھے۔ ناسخ کی شعری شریعت کے نفاذ کے بعد لکھنو کی اردو شاعری نہایت خلوص کے ساتھ ناسخ کی پیروی میں مصروف ہو چکی تھی۔ ناسخ کی اصلاحِ زبان کی تحریک کے اثرات لکھنو کی ادبی محفلوں سے نکل کر دلی تک جا پہنچے تھے اور حال یہ تھا کہ غالب اور شیفتہ جیسے بلند شاعر اور شعری بصیرت سے مالا مال فن کار بھی ناسخ کے لسانی سحر سے مسحور ہو چکے تھے۔ آیندہ صفحات میں ہم ناسخ کے ادبی کردار کا جائزہ لیں گے اور یہ دیکھیں گے کہ ایک شاعر اور زبان کے مصلح کی حیثیت سے انہوں نے اردو ادب میں کیا کردار انجام دیا۔

امام بخش ناسخ

(۱۸۳۷ء-۱۷۷۲ء)

اٹھارھویں صدی کی آخری دہائی تھی' نواب سعادت علی خان کا زمانہ تھا اور لکھنو میں اُردو شاعری اپنے

عبوری دور میں سفر کر رہی تھی۔ ناسخ کی شاعری کا آغاز اسی عبوری دور میں ہوا۔ یہ وہ زمانہ تھا جب مقامی اثرات کے باعث اودھ کی شاعری اپنی جداگانہ ادبی شناخت بنانے کے عمل سے گزر رہی تھی۔ لکھنو میں اردو شاعری کی دہلوی روایت کے اندر واضح طور پر مضامین و مطالب کی توسیع اور تنسیخ کا سلسلہ جاری تھا اور ناسخ تک پہنچتے پہنچتے لکھنو میں عشقیہ شاعری جنسی ثقافت کے رنگ کو فروغ دے چکی تھی جسے معاملہ بندی کا نام دیا گیا تھا۔ یہ شاعری باطنی دنیا کے تجربات سے اپنا تعلق منقطع کر چکی تھی اور اب خارجی زندگی کے مضامین مرکزِ نگاہ بن چکے تھے۔

جرأت اور انشا کبھی سوچ بھی نہ سکتے تھے کہ ان کی عشقیہ شاعری کی روایت لکھنو کے خوش مذاق اور پر تعیش ماحول میں اتنی جلدی ماند پڑ جائے گی۔ یوں لگتا تھا کہ معاملہ بندی کی تکنیک اور بدن کی شاعری کو وہ جس مقام تک لے گئے تھے اب شاعری اس سے آگے ہی آگے بدن کا مزید سفر طے کرے گی اور معاملہ بندی کے نئے نئے رنگ روپ دریافت کیے جائیں گے۔ اس وقت یہ سوچنا بھی مشکل تھا کہ لکھنو کی ادبی فضا میں کوئی تبدیلی بہت جلد واقع ہو سکے گی لیکن اس دور میں ادبی رجحانات کی ان بالائی سطحوں پر چلنے والی ادبی رو کے ساتھ ساتھ ایک ادبی رو زیرِ سطح بھی چل رہی تھی۔ جرأت و انشا کے زمانے میں اس رو کو محسوس تو کیا جا سکتا تھا مگر یہ معلوم نہ تھا کہ یہ رو بہت جلد ایک تاریخ ساز رجحان کی شکل اختیار کر جائے گی۔ اور اس تاریخ ساز رجحان کی تشکیل ایک ایسے فرد کے ہاتھ سے ہو گی کہ جس کی جسمانی ساخت، شکل و شباہت اور زندگی کی عام عادات کا شاعری سے کوئی تعلق نہ ہو گا۔ ہماری مراد امام بخش ناسخ سے ہے۔ یہ عجب اتفاق ہے کہ لکھنو کے شعری دبستان کا معمار وہ شخص بنا کہ جو ہر روز ۱۲۹۷ ڈنٹر پیلتا تھا۔ پانچ سیر پختہ وزن شاہجہانی اس کی خوراک تھی۔ ظہر کے وقت کھانے پر بیٹھتا تو چار پانچ پیالوں میں قورمہ، کباب، شلغم، چقندر، ارہر اور ماش کی دال اور نہ جانے کیا کیا ہوتا تھا۔ بہ قول آزاد دستر خوان کا وہ اکیلا شیر سب کچھ فنا کر جاتا تھا۔[۱۲] لاہور کے تاجر خدا بخش کے بیٹے امام بخش کا ادبی دستر خوان پر بھی یہی حال رہا۔ اس کی لسانی بھوک کے ہنگامے نے بہت کچھ فنا کیا اور بہت کچھ بنایا۔

انشا، جرأت اور مصحفی کی آوازوں کی درمیان ناسخ نے ایک بالکل منفرد شعری آواز بلند کر کے اسلوب اور خیال کے اعتبار سے ایک مختلف رنگ کی شاعری کا آغاز کیا۔ یہ شاعری دلی کی روایت سے مختلف تھی اور اس میں لکھنو کی تخلیقی کرشمہ سازی کا مظاہرہ کیا گیا تھا۔ ناسخ وہ شاعر تھا کہ جس کی سعیِ پیہم سے لکھنو میں اردو شاعری کا ایک دور ختم ہوا اور اس کی مساعی سے ایک نئے شعری دبستان کے قیام کے لیے ایک جداگانہ ادبی مذاق کی بنیاد فراہم کر دی گئی تھی، اسی حوالے سے ناسخ کا نام انیسویں صدی کی پہلی دہائی میں ایک نئی ادبی روایت کی شناخت بن گیا تھا۔

ہر عہد اپنا ایک جداگانہ ادبی مذاق لے کر پیدا ہوتا ہے۔ اور یہ جداگانہ مذاق اپنے سے پچھلے ادوار کے ساتھ ایک مسلسل آویزش اور آمیزش کا نتیجہ ہوتا ہے۔ کوئی بھی ادبی روایت ایک خاص مدت تک ہی تخلیقی قوت کے نئے تجربات سے معمور ہوتی ہے مگر ایک مقررہ سفر پورا کر لینے کے بعد یہ روایت واماندہ، مضمحل اور تخلیقی سطح پر کمزور نظر آنے لگتی ہے اور اس سبب سے ایک واماندہ ادبی روایت نئے عصری شعور کی تخلیقی حرارت سے توانائی حاصل کرنا چاہتی ہے، لہٰذا کسی ادیب کو ایسے ہم عصر ادبی منظر میں ایک خلا کی کیفیت محسوس ہوتی ہے یا ادبی جمود کا

احساس ہوتا ہے' چنانچہ اُنھی تخلیقی خلا کو پورا کرنے کے لیے ہر نیا دور اپنے اظہار کی بنیاد خود دریافت کرتا ہے۔ اور یوں تاریخ کا یہ عمل ہمیشہ جاری و ساری رہتا ہے۔ یہ سلسلہ ماضی سے حال اور حال سے مستقبل کی طرف رواں دواں رہتا ہے اور اسی عمل سے ادبی روایت اپنی ارتقائی منزلیں طے کرتی ہے۔ اس ادبی مفروضہ کی روشنی میں ناسخ کے ادبی کردار کا جائزہ لیں تو معلوم ہوگا کہ انیسویں صدی کے آغاز میں ناسخ کی آویزش مصحفی اور ان کی روایت کی سادہ گوئی اور جرأت و انشا کی معاملہ بندی کے ساتھ تھی۔ ناسخ نے اُن دونوں رجحانات سے ہٹ کر اپنے لیے ایک الگ رستہ بنانا تھا' چنانچہ ناسخ نے اس نئے دور میں اپنے ادبی منشور کا اعلان خیال بندی اور معنی آفرینی کے اسالیب سے کیا تھا۔ انیسویں صدی کی ادبی تاریخ میں ناسخ کا یہ ادبی منشور بے حد اہمیت کا حامل تھا۔ اس مقام پر اب ہمیں اس بات کا جائزہ لینا ہے کہ ناسخ کے ادبی منشور سے اسلوب پرستی کا جو دور بقول مصحفی ۱۸۰۹ء-۱۲۲۴ھ کے لگ بھگ شروع ہو چکا تھا' اس نے لکھنو کے ادبی ماحول پہ کیا اثرات مرتب کیے اور اس کے زیر اثر کس طرح سے خیال بندی و معنی آفرینی کے اسلوب کی ایک نئی تحریک شروع ہوئی۔

ناسخ کی اسلوب پرستی کے اثرات اتنی سرعت سے پھیلے تھے کہ ایک مختصر سی مدت میں لکھنو کے ادبی ماحول کا نقشہ ہی بدل گیا۔ مصحفی جیسے شاعر بھی ناسخ کی خیال بندی سے متاثر ہوئے بغیر نہ رہ سکے اور یوں ایک پختہ کار سادہ گو شاعر خیال بندی کی صحرا نوردی میں نکل کر اپنے رنگِ خاص سے ہاتھ دھو بیٹھا۔ اور اس کی اچھی خاصی آباد شاعری کا منظر نامہ ایک ریگستان کی شکل اختیار کر گیا۔ ان ہی اثرات کے سبب سے مصحفی کے دیوان ششم کو اس کے شعری زوال کی پہلی کڑی قرار دیا جا سکتا ہے۔ ناسخ کے اثرات کا یہ عالم تھا کہ لکھنو کے معاملہ بند اور ریختی گو شعرا کا بازار بھی سرد پڑنے لگا تھا۔ جرأت نے معاملہ بندی کے جس انداز سے لکھنو کو تسخیر کر رکھا تھا' وہ انداز بھی ماند پڑ گیا۔ اس تبدیلی کا ایک اچھا نتیجہ یہ نکلا کہ ریختی اور معاملہ بندی کا زور ٹوٹنے سے شاعری میں ابتذال اور سطحیت کا عنصر کم ہو گیا۔ ناسخ کے اپنے تلامذہ اسلوب پرستی میں اس حد تک منہمک ہوئے کہ وہ معاملہ بندی کی رنگینیوں کو بہت حد تک فراموش کر بیٹھے۔ وہ عبادت کی حد تک اسلوب میں خیال بندی اور زبان میں اصلاحی رجحانات کی پیروی کرنے لگے۔ اس طرح بڑی تیزی کے ساتھ لکھنو کے ادبی ماحول میں شعرا کا ایک ایسا گروہ پیدا ہو گیا تھا جو سر جھکائے خیال بندی کے اوہام میں مستغرق رہتا تھا۔ شعرا کا یہ گروہ زندگی کے مظاہر میں دور از کار مناسبتیں' تلازمے اور رعایت لفظی تلاش کرنے کے کام میں مشغول رہتا تھا۔ اور خیال بندی کے غیر حقیقی سطحی اور بہت معمولی اشعار کو شاعری کا کمال سمجھنے لگا تھا۔ اس گروہ کی شاعری زندگی کے بسیط مفاہیم سے عاری رہی اور انسانی وجود کے اندر کی کرشمہ سازیوں اور احساسات کی پر معنی دنیاؤں کا احاطہ کرنے سے قاصر رہی۔ ناسخ اسی ادبی گروہ کے سر خیل تھے اور ان ہی کی رہنمائی میں انیسویں صدی کے ابتدائی سالوں میں لکھنو کے اندر خیال بندی اور اسلوب پرستی کا یہ بازار گرم ہو رہا تھا۔

اسلوب پرستی بہ یک وقت ناسخ کی سب سے بڑی کمزوری بھی تھی اور قوت بھی۔ بہ حیثیتِ شاعر وہ جو کچھ بھی تھا' اسی اسلوب پرستی کی بہ دولت تھا۔ اسلوب پرستی کی نفی کے بعد اس کے پاس کچھ بھی نہ بچتا تھا۔ وہ خیال و

فکر اور جذبہ و احساس کا شاعر ہی نہ تھا۔ اس کی بنائی ہوئی شعری کائنات میں کسی قسم کی گہرائی بھی نہ تھی۔ اس کی شاعری اپنے قارئین کے لیے مسرت کے حصول کا ذریعہ بھی نہ تھی، مگر اسلوب پرستی کے اعتبار سے وہ یقیناً ایک اہم شاعر تھا۔ ایک ایسا شاعر کہ جس نے ایک موثر ادبی روایت کی تنسیخ کر کے خیال بندی کی ایک نئی روایت اردو شاعری کو عطا کی تھی۔ یہ اس کی لسانی کرشمہ سازی تھی کہ اس نے اپنے ادبی شعور سے ایک نیا ادبی عہد پیدا کیا۔ اس کے ادبی شعور کی آواز نہ صرف اس کے اپنے عہد میں بلکہ آنے والے عہد میں بھی مدتوں تک گونجتی رہی اور اصحاب فن کا ایک خاص گروہ اس کے ادبی منشور پر نہایت سختی سے عمل پیرا رہا۔

ناسخ کے ادبی اسلوب میں خیال بندی اور معنی آفرینی کے جوہر کو دیکھ کر ہمارا ذہن خود بہ خود فارسی زبان کے ان شعرا کی طرف منتقل ہوتا ہے کہ جنہیں ہندوستان کے دورِ زوال کے شاعر کہا جاتا ہے۔ فارسی کے ان شعرا کے ہاں خیال بندی کا ایک سبب ہندوستان کا ہمہ گیر سیاسی و سماجی زوال بھی تھا اور اس زوال کے اثرات کے سبب یہ شعرا زندگی کے خارجی آشوب سے آنکھیں بند کر کے اپنی ذات کے خول میں اترتے چلے گئے تھے۔ جہاں وہ اپنے خیال و خواب کی دنیا میں آباد ہو گئے تھے۔ ان کے تخلیقی اظہار کا ایک بڑا ذریعہ خیال بندی اور معنی آفرینی تھا مگر ناسخ کے ہاں صورتِ حال اس سے مختلف تھی۔ سیاسی سطح پہ لکھنو زوال کا شکار تو تھا مگر وہاں مادی زندگی کی خوش حالی نے ایک ایسا سماج پیدا کر دیا تھا کہ جس نے تہذیب و ثقافت کو فن کاری اور صناعی کے رستے پر لگا دیا تھا۔ اس معاشرے میں زندگی کے ہر شعبہ کو حسن اور سلیقہ سے آراستہ کیا جا رہا تھا اور ایسے تمام عناصر کی تنسیخ ہو رہی تھی جو اس عہد کی تہذیبی روح سے مطابقت نہ رکھتے تھے۔

ناسخ کی ادبی تحریک لکھنو کی تہذیب کے خارجی پہلوؤں سے متاثر تھی یہ اسی کا اثر تھا کہ ناسخ نے شاعری کے اسلوبیاتی حسن پر تمام توجہ مرکوز کر دی تھی۔ اس میں خیال بندی اور لفظی صناعی کا گہرا دخل تھا اور اس کے ساتھ ساتھ اسالیب کی لسانی جراحی بھی تھی۔ زبان کے خارجی رنگ روپ کی زیبائش میں نہ صرف ناسخ مصروف تھا بلکہ اس کا پورا عہد آرائش و زیبائش کے اس کام میں اس کے ساتھ شریک تھا۔ در حقیقت اسلوب پرستی کا یہ شوق جنون کی حد تک جا پہنچا تھا اور اس انتہا پسندی کے باعث ناسخ کے دور میں شاعری کی حقیقی روح یعنی شعریت بری طرح مجروح ہوتی رہی مگر ناسخ کے پیرو اسلوب پرستی کے نشے میں شعر کو لفظی صناعی کا طلسم کدہ بنانے میں مگن رہے۔

فارسی شاعری کے دورِ زوال کے شعرا میں بیدلؔ بہت بڑا خیال بند شاعر تھا۔ اس کی شاعری کا ایک بڑا حصہ خیال بندی پر مشتمل ہے مگر بیدلؔ کے اندر ذات کی داخلی آگاہی کے ساتھ ساتھ فکر اور جذبہ کی بے پناہ توانائی بھی موجود تھی۔ اس کی خیال بندی سطحی نہیں ہے۔ اس کے خیال میں جذبے اور فکر کی حرارت برابر موجود رہتی تھی اور پھر وہ کائنات کے مظاہر میں ڈوبا ہوا تھا۔ وہ کائنات کو ایک کتاب سمجھتا تھا اور وہ اس کتاب کا بہت سنجیدہ قاری تھا۔ اس کا ذہن عرفانِ ذات کی سرمستی میں رہتا تھا۔ اس لیے بیدلؔ کی خیال بندی پُر تاثیر بھی ہے اور پُر کیف بھی۔ جب کہ ناسخ کی ذات ان اوصاف اور محاسن سے عاری تھی۔ وہ کتابِ کائنات کا ادنٰی درجے کا قاری تھا۔ اس لیے وہ اپنے اردگرد نظر آنے والے مظاہر کے سطحی تجربات تک ہی محدود رہا۔ ناسخ کے اندر کی دنیا سے ایک بہت بڑا خلا

جھانکتا ہے۔ یہ ناسخ کے دور کا فکری خلا بھی ہے۔ اس کے اندر کی دنیا کے خلا نے اس کی شاعری میں کوئی گہرائی پیدا نہ ہونے دی اور یہ کہنا غلط نہ ہوگا کہ بہ طور شاعر وہ لفظوں کے خلا اور اوہام میں معلق رہا۔[۱۳]

تمثال سازی کے اعتبار سے ناسخ کا متخیلہ خوف ناک طور پر اجاڑ ہے۔ بالخصوص محبوب سے متعلق رنگوں، خوشبوؤں اور جذبوں کی حرارت سے وہ ایسی حسی تمثالیں بنانے میں بری طرح ناکام رہا جن میں اس کے ہم عصر شاعر آتش کو درجۂ کمال حاصل تھا۔ ناسخ کی بنائی ہوئی خنک تمثالوں میں جذبات واحساسات کی شدید کمی محسوس ہوتی ہے۔ حسی سطح پر وہ ان تصویروں میں رنگ بھرنے کا شعور نہیں رکھتا۔ اس کا انداز بے حد رسمی اور غیر دل کش ہے۔ معلوم ہوتا ہے کہ اس کی تخلیقی شخصیت پر رنگ، روشنی، خوشبو اور ذائقے کی مسرتیں کوئی حقیقی اثر چھوڑے بغیر گزر جاتی ہیں۔ وہ ان حسیات سے جمالیاتی انبساط یا حزنیہ کیفیات کا با معنی تجربہ کرنے سے بھی محروم رہتا ہے۔ ناسخ کے متخیلہ میں لفظوں کے پیکر دھندلے دھندلے، بے ترتیب، بے اثر اور حسی شعور سے معریٰ نظر آتے ہیں۔ حقیقت تو یہ ہے کہ اس کے متخیلہ میں بہت سے لفظی پیکر مل کر نہ کسی معنی خیز وحدت کی تشکیل کر سکے ہیں اور نہ ہی اپنی جگہ اپنے منفرد پیکروں کو نمایاں کر سکتے ہیں، اس کے ہاں حسیاتی واردات کی تخلیق میں حسی شعور اور جمالیاتی طرز احساس بہت کم زور ہے۔ محبوب کے بارے میں ناسخ کا یہ شعر دیکھیے کہ جس میں تمثال سازی کے ذریعے ایک تصویر بنانے کی کوشش کی گئی ہے:

ہے بہ رنگِ گل سراپا وہ بتِ خون خوار سرخ
کیوں نہ ہو جائے رگِ گل کی روش زنار سرخ

ناسخ کے مقابلہ میں مصحفی اور آتش کے ہاں تمثالیں بہت صاف اور روشن ہیں۔ حسی حرارت اور جذبہ انگیزی سے تمثالوں کے اندر انسانی جمالیات کی لطیف کیفیات نظر آتی ہیں۔ ان شعرا نے فطری احساسات کے ذریعے ان تمثالوں کو ہمارے بہت قریب کر دیا ہے۔ ہم ان تمثالوں کو دیکھ سکتے ہیں، محظوظ ہو سکتے ہیں اپنے متخیلہ کو حرکت دے سکتے ہیں اور تازگی و لطافت کے اس تجربہ میں شرکت کر سکتے ہیں جو ان شعرا کے متخیلہ میں پیدا ہوا تھا۔ جب کہ ناسخ کے متخیلہ میں ہماری شرکت پر معنی نظر نہیں آتی۔ ہم یا تو منظر کے باہر کھڑے رہ جاتے ہیں اور اگر اندر داخل بھی ہوں تو اس کے تجربہ کی حرارت کو محسوس نہیں کر سکتے ہیں۔

ناسخ کی تمثالوں کا ایک پہلو وہ بھی ہے کہ جہاں تمثالوں کے اندر آتش، حرارت، روشنی اور اس قسم کے دیگر تلازمات کا استعمال کیا گیا ہے ناسخ کے ہاں لفظ کے استعمال کو سمجھنے کے لیے اس قسم کی تمثالوں کا مطالعہ دل چسپ ہوگا یہاں پر چند مثالیں پیش کی جاتی ہیں:

آتشِ رنگِ حنا سے شمع ہیں سب انگلیاں
دستِ جاناں میں مرا مکتوب پروانہ ہوا

شعلۂ رخسارِ جاناں نے لگائی ہے جو آگ
ماہِ تاباں' آج مہتابی ہے آتش باز کی

دیکھ اپنے روئے آتش ناک کی تصویر کو
تیرے نقشے نے جلایا کاغذِ تصویر کو

ان سب تمثالوں میں لفظ کا استعمال رسمی ہے۔ "آتش"، "شمع"، "شعلہ"، "رخسار" اور "آگ" جیسے لفظ رسمی طور پر استعمال کیے گئے ہیں۔ اور حد تو یہ ہے کہ مذکورہ لفظوں میں اس حدت کا احساس بھی نہیں ہوتا کہ جس کے ساتھ بے شمار تلازمات وابستہ ہیں۔ اچھی تمثال وہی ہے جو روشن اور صاف ہو اور حسیات کی حرارت سے مالامال ہو۔ مندرجہ بالا تمثالیں خیال بندی اور لفظی اختراع کے سبب دھندلائی ہوئی ہیں۔ حسیات سے عاری اور جذبہ انگیزی سے محروم ہیں۔ یہ بات بھی قابلِ ذکر ہے کہ ناسخ کی یہ تمثالیں "فسانۂ عجائب" کی دنیا کی طرح بے حس و حرکت اپنی جگہ پر ساکت ہیں۔ بہ ظاہر خوب صورت ہیں مگر داخلی حرارت سے خالی ہیں۔ "فسانۂ عجائب" کی ہر سطر میں تمثالوں کے ڈھیر نظر آتے ہیں۔ تمثالوں کی اتنی کثرت ملتی ہے کہ ہمارا متخیلہ پریشان ہو جاتا ہے مگر یہ تمثالیں داخلی طور پر بے رنگ' بے بو' بے ذائقہ ہیں اور کسی بھی داخلی ارتعاش کے بغیر حالت سکوت ہی میں ملتی ہیں۔ سرور اور ناسخ معاصرین تھے اور دونوں لکھنو کے خیال بند دبستان سے تعلق رکھتے تھے اور دونوں لفظی صناعی کو کمال فن سمجھتے تھے۔ اس لیے جو خلا ناسخ کے ہاں ہے۔ وہ سرور کے ہاں بھی موجود ہے۔ باطنی توانائی کے فقدان کے باعث دونوں کے ہاں تمثالوں میں تموج ہے نہ حرارت...... بس ایک بے کیفی اور اکتاہٹ کی کیفیت ہے جو ان کو پڑھتے ہوئے محسوس ہوتی ہے لیکن سب سے عجیب بات یہ ہے کہ ناسخ کی تمثالیں مسرت وانبساط سے بھی تہی ہیں۔ ناسخ کے اندر کے خلا اور زندگی بھر کے تجرد نے ان کو زندگی کے مسرت انگیز تجربات سے بھی محروم کر رکھا تھا اس لیے ان کے اندر کے انسان میں جذبہ واحساس کی لطافت' وصل محبوب کی سرشاری اور خواہش کی لذتوں کے ہیجانات نظر نہیں آتے۔ وہ محبوب کے جسمانی حسن میں جمالیاتی آہنگ کی صدائیں بھی نہ سن سکے تھے اس لیے ناسخ کے اندر اس نوعیت کے کئی نفسیاتی خلا موجود تھے اور حد تو یہ ہے کہ ان کے دل میں کسی ایسی تمثال کا سایا بھی نظر نہیں آتا کہ جس کے حسن نے ان کے اندر معمولی سی بھی حرارت پیدا کر دی ہو۔ ناسخ کے اندر ایک مستقل جمالیاتی خلا ملتا ہے' وہ اس خلا کو کبھی خیال بندی کے اوہام سے پر کرتے ہیں اور کبھی معنی آفرینی کی دنیا میں سفر کرنے لگتے ہیں یا پھر کبھی اخلاقیات کا رسمی سہارا لینے کی کوشش کرتے ہیں۔ ان کے تخلیقی عمل سے جو کچھ بھی برآمد ہوتا ہے وہ بھی اپنے طور پر ان کے اس خلا کی شہادت دیتا ہے۔

شعری تلازمات اور لفظی مناسبات سے ناسخ کو عشق ہے مگر اس عشق نے ان کی شاعری کو لایعنی مفروضات کے سپرد کر دیا ہے۔ شعری تلازموں اور لفظی مناسبات کے بغیر وہ سوچ بھی نہ سکتے تھے اور جب سوچتے تھے تو

خیال آفرینی کے زور میں محیر العقول قسم کے پیکر بناتے تھے۔ان کے ہاں ایسے شعری پیکروں کے معیارات اکثر اوقات بے حد غیر فطری اور شعری اعتبار سے نہایت پست نظر آتے ہیں۔ناسخ کی شاعری کے ان ہی معیارات کو بعد ازاں ان کے تلامذہ نے بھی اختیار کیا۔حقیقتاً لکھنو میں ناشاعری کا یہ معیار ناسخ کی روایت سے وجود میں آیا تھا اور اسی معیار نے لکھنو میں ناشاعری کی فضا پیدا کی تھی۔ناسخ کے شاگرد اس سلسلے کی عمدہ مثال قرار دیے جاسکتے ہیں'ناسخ کے یہ اشعار ملاحظہ ہوں:

میٹھی نظروں سے وہ کیا دیکھے مجھے
ہے پری کی آنکھ میں بادام تلخ

خط عارض میں رہتی ہے نظر آئینہ میں اس کی
مقدر آہوانِ چشم کو سبزہ چرانا ہے

مضمونِ چشمِ یار کی ہر دم ہے جستجو
شوق ان دنوں مجھے ہے ہرن کے شکار کا

تصور میں ہے اک انگیا کی چڑیا
یہ دل کنجشک کا اب آشیاں ہے

ہماری آنکھوں سے دریائے اشک جاری ہے
خیال ہے ترے بازو کی یار مچھلی کا

جیسا کہ ہم نے ابھی اشارہ کیا ہے کہ ناسخ کے شعری مفروضوں کی بنیاد غیر حقیقی اور ظنی تصورات پر قائم ہے۔وہ قدم قدم پر اپنے تمام مفروضوں کو صحیح ثابت کرنے کے لیے شعری منطق کا استعمال کرتا ہے۔ایسے تمام شاعر جو خیال بندی کے اسیر ہوتے ہیں۔وہ رفتہ رفتہ ظنی شعری منطق کے غلام بن کر رہ جاتے ہیں چوں کہ ان کی بنیاد متخیلہ کے غیر تخلیقی تصورات پر ہوتی ہے اس لیے وہ مجبور ہو کر موہوم تصورات کا پیچھا کرتے ہیں اور جب ان کو کسی دلیل کا سامنا کرنا پڑتا ہے تو فوراً شعری منطق کی پناہ لے لیتے ہیں کہ یہ ان کی آخری پناہ گاہ ہے۔ناسخ کے ساتھ بھی یہ ہی مشکل پیش آتی ہے۔اسلوب کے چکر میں وہ بار بار صناعی کی طرف دوڑتے ہیں'صنعت گری کے عشق میں موہوم اور بعید از قیاس خیال بندی کرتے ہیں مگر اپنی طرف سے ہر بار شعری منطق کا سہارا لے کر اپنے شعری تصور کا پیکر استوار کر لیتے ہیں:

یہ نازکی کے ہیں معنی کہ باغ میں وہ گل
قریب آتشِ گل جب گیا' بخار آیا

اس پری نے جب اٹھایا سنگ مجھ دیوانے پہ
آتشِ رنگِ حنا سے صاف اخگر ہو گیا
اک دم سینکیں جو آنکھیں روئے آتش ناک سے
جل گیا تارِ نظر' ہر دیدہ اخگر ہو گیا
جان کر کانٹا مسافر بچ کے رکھتے ہیں قدم
اس قدر میں وادیِ غربت میں لاغر ہو گیا

فرقتِ ساقی میں نکلے گا لہو جائے شراب
اب دہانِ شیشہ زخموں کا دہن ہو جائے گا

لاغری سے یاں نہیں ہے جسم لیکن جان ہے
جس طرح سے جسم تصویروں کا ہے اور جاں نہیں

مندرجہ بالا تمام اشعار میں جو صناعی دکھائی گئی ہے اس کی پناہ گاہ ظنی شعری منطق ہے مگر شعری منطق کا یہ استعمال بے حد سطحی اور غیر تخلیقی ہے۔ ناسخ اور ان کے حلقہ کے شعرا شاعری کے اسی اسلوب کے پیرو ہیں۔

ناسخ کی شاعری کو دماغی ریاضت کی شاعری کہہ سکتے ہیں۔ شعری صناعی کا تعلق دماغی ریاضت ہی سے ہے، جذبہ اور احساس کی قوتوں سے نہیں۔ ان کے ہم عصر حریف آتش کے ہاں بھی شعری صناعی موجود ہے۔ لفظوں کے نگینے جڑنے والے آتش مرصع ساز ضرور تھے مگر وہ اسلوب پرستی کا شکار نہ تھے' آتش کا مطمحِ نظر تو زندگی اور زندگی کے جذباتی رویے تھے۔ ان کی ذات کی آگاہی' انسان' کائنات' مظاہر اور گزرتے ہوئے ماہ و سال کے مرقعے تھے۔ ان کا عشق تھا اور ان کی بے مثال سرمستی و سرشاری تھی۔ ان سب باتوں سے آتش کی شاعری بنی تھی۔ آتش کو کم زور اور سطحی شعری منطق کی حاجت محسوس نہ ہوتی تھی کہ ان کا تجربہ شعری واردات کی حقیقتوں کا حامل ہوتا تھا۔ وہ حقیقت کا اظہار اس طرح سے کرتے تھے کہ جذبہ، خواہش اور شعری واردات ایک وحدت کی شکل اختیار کر لیتے تھے:

یار نے مجھ کو مجھے یار نے سونے نہ دیا
رات بھر طالعِ بیدار نے سونے نہ دیا

اس شعر میں کسی شعری منطق کے سہارے کی ضرورت نہیں ہے۔ جذبے کے رچاؤ اور اس کی حرارت سے شعری تجربہ بہ ذاتِ خود ایک مکمل پیکر بن جاتا ہے اور معنوی اعتبار سے پھیلاؤ کے امکانات رکھتا ہے۔ جب کہ ناسخ کے ہاں کسی کم زور اور نحیف شعری منطق پر سہارے کے بغیر کوئی بھی شعری خیال پنپنے نہیں پاتا۔

ناسخ کا مسئلہ یہ ہے کہ وہ زندگی کی مسلمہ صداقتوں اور حقیقتوں کی طرف نسبتاً بہت کم میلان رکھتے ہیں۔ وہ غیر تخلیقی اور ظنی تصورات کی دنیا کے مسافر ہیں۔ اس میلان کو ڈاکٹر سید عبداللہ نے ان کی سب سے بڑی کم زوری قرار دیا ہے۔ ان کی رائے یہ ہے کہ ناسخ کا ذہن حقائق اور فطرت سے اس قدر منحرف ہے کہ وہ زندگی کی سیدھی سادی فطری باتوں کو بھی مسخ کر کے ان کو حقیقت سے اتنا دور لے جاتا ہے کہ ان کی تصدیق عقل تو کیا کرے گی وہم بھی بعض اوقات حیران اور ششدر رہ جاتا ہے کہ یاالٰہی یہ کس دنیا کی باتیں ہیں کہ میری بھی ان تک رسائی نہیں ہے۔"[۱۴]

اردو ادب کی تاریخ میں ناسخ کی شعری واردات سے ایک اہم تبدیلی یہ ہوئی کہ اردو غزل نے اس دور میں معاملہ بندی کے بدنی رجحان کی جگہ غزل کے تجریدی رجحان کو اختیار کر لیا۔ اردو غزل کہ معاملہ بندی کے نہایت مقبول رجحان میں آگے بڑھ رہی تھی اور محبوب کے جسمانی اعضا کی سرشاریوں سے نت نئی شکلیں بنا رہی تھی۔ اب ناسخ کی خیال بندی اور معنی آفرینی سے پیدا ہونے والی تجریدیت کی روا اختیار کر لیتی ہے۔ یہ وہ نیا سفر ہے جو ناسخ کے دور سے اردو غزل شروع کرتی ہے۔ ناسخ اور ان کے گروہ کے شعرا اب محبوب کے اعضائے جسمانی کی تمثالیں بناتے وقت تجریدیت کی طرف نکل گئے تھے۔

خیال بند اور معنی آفریں شعرا کا گروہ اپنے تجربہ کی دنیا میں بالعموم شعری استعجاب کے رنگ پیدا کرتا ہے۔ قاری کے لیے در پردہ طور پر اس استعجاب کے پس پشت مسرت کا ایک ان جانا سا احساس بھی ہوتا ہے۔ جیسا کہ بیدلؔ کی شاعری میں ان تجربوں کا حوالہ عام طور پر مل سکتا ہے۔ ناسخ کی شاعری خیال بندی کی دنیا میں ہمارے اندر اس نوعیت کا شعری استعجاب بھی پیدا نہیں کرتی ہے۔ ان کے شعری تجربہ کو دیکھ کر ہم نہ حیرت میں گم ہوتے ہیں اور نہ ہی ہمارے اندر فکر یا مسرت کی کوئی ہل چل مچلتی ہے۔ یعنی ناسخ کا تجربہ ہمارے اندر کی دنیا میں کسی قسم کا تغیر لانے یا احساسات میں کوئی ارتعاش پیدا کرنے سے قاصر رہتا ہے۔ اس تجربہ میں اگر کوئی بات نمایاں ہوتی ہے تو وہ ناسخ کی مخصوص صناعی ہے مگر ستم یہ ہے کہ یہ صناعی بھی ہمارے متخیلہ میں ضوافگنی کی کوئی کیفیت پیدا نہیں کرتی ہے جس واردات کو محسوس کیا جا سکتا ہے وہ یہ ہے کہ بس ہم ذرا ذہن پر زور ڈالنے کے لیے آمادہ ہو جاتے ہیں اور نتیجہ کے طور پر ہمارے ذہن میں جو کچھ منتقل ہوتا ہے۔ وہ لفظی صنعت گری اور اختراع کا کوئی سطحی سا مشاہدہ ہوتا ہے...... مسئلہ یہ ہے کہ ناسخ کی اپنی ذات کے اندر حیات و کائنات اور انسان کے لیے حیرت کا کوئی مقام، کوئی منزل یا کوئی مرحلہ نہیں آتا ہے۔ لہٰذا وہ کسی ایک مرحلہ پر رک کر حیرت کا اظہار نہیں کرتا۔ چونکہ وہ اپنے اندر کی دنیا میں اترا ہی نہ تھا، اس لیے وہ حیرت کے کسی تجربے سے کیوں کر واقف ہو سکتا تھا۔ اس کی شعری شخصیت تو اکہری نوعیت کی ہے جو کسی قسم کی فکری گہرائی سے تعلق خاطر برداشت ہی نہ کر سکتی تھی۔

ناسخ کی شاعری میں شعری لغت کا استعمال بہت رسمی ہے اسی لیے یہ شاعری بھی رسمی نوعیت کی ہے۔ ان

کے اندر کا تخلیقی انسان شعری لغت کے معاملے میں بے حد سخت اور غیر لچک دار تھا۔ وہ لفظ کو لغات کی سرحدوں کے حصار تک ہی محدود سمجھتے تھے۔ یوں دیکھیے کہ ناسخ کی غزل میں دشت' صحرا' جنون اور عشق محض لفظوں کی رسمی اور متعارف شکلوں کے نام ہیں۔ ناسخ کے ہاں صحرا اور دشت وہی صحرا اور دشت ہیں کہ جن میں اردو غزل کا شاعر مدتوں پہلے سے گزرتا تھا۔ ان میں وہی رسمی ریت اور رسمی بگولے ہیں۔ ناسخ کسی اعتبار سے بھی اس رسمی صحرا سے بلند ہو کر اپنا منفرد صحرا نہ بنا سکا۔ اور نہ ہی وہ دشت کے تصور میں کوئی اضافہ کر سکا۔ صحرا' دشت' جنون اور عشق کے علاوہ غزل کے بے شمار لفظ اپنے رسمی اور روایتی معنوں میں ناسخ کی شاعری میں استعمال ہوتے رہے۔

دراصل مسئلہ یہ تھا کہ ناسخ خطرناک اور پر فریب حد تک لفظ کو لغت کا غلام سمجھتا تھا۔ وہ شاعری میں لفظ کے استعمال کو لغت کے ممکنہ استعمالات تک ہی محدود کرنے کے حق میں تھا۔ لغت کا یہ خطرناک حصار کھینچ کر ناسخ نے غزل میں شعری لغت کی مخفی قوتوں کا گلا دبا دیا تھا۔ اس نے لفظ کو علامت اور استعارے کی بلند حیثیت سے پرواز نہ چڑھنے دیا۔ لفظ جب علامت اور استعارہ بنتا ہے تو اس کے اندر لامحدود معنوی توانائی پیدا ہو جاتی ہے۔ وہ اپنے سماجی' تہذیبی اور لغوی معنوں کے محدود حصار کو توڑ کر باہر نکلتا ہے اور معنویت کا لامحدود سفر شروع کر دیتا ہے۔ مگر ناسخ کے ہاں مشکل یہ رہی ہے کہ اس نے لغوی اور رسمی اثرات کے باعث لفظ کو لفظ ہی رہنے دیا کیوں کہ وہ اسے استعارے یا علامت کی شکل میں تبدیل کرنے کی تخلیقی صلاحیت سے عاری تھا۔ یہ صرف ناسخ ہی کا المیہ نہ تھا' یہ لکھنو کی اس پوری شعری روایت کا المیہ بن گیا تھا جس کی ابتدا ناسخ سے ہوتی ہے۔ یہ شعری روایت لفظ اور اس کی مناسبتوں اور تلازموں کا کھیل تو شوق سے کھیلتی رہی اور لفظی صنائع پر زور دیتی رہی مگر لفظ کی مخفیِ علامتی اور استعاراتی صلاحیتوں کو استعمال نہ کر سکی اور شاید یہ ممکن بھی نہ تھا کہ لکھنؤ کی روایت علامت اور استعارے کی فکری معنویت کا ادراک ہی نہ رکھتی تھی۔ یہ صرف پہلے متعین یا ممکن العمل شعری منطقوں تک ہی اپنا سلسلۂ خیال جوڑ سکتی تھی۔

اردو ادب کی تاریخ میں ناسخ کی اصل اہمیت صرف ایک شاعر کے طور پر نہیں ہے۔ ان کی اہمیت یہ ہے کہ انہوں نے اپنے دور میں ایک لسانی مصلح کا اہم کردار انجام دیا تھا۔ ان کی کوششوں سے اردو زبان اصلاحات کے ایک طویل عمل سے گزری تھی۔ اس اعتبار سے ہمیں ان کی شعری تحریک کا جائزہ لینا چاہیے۔ ناسخ واقعتاً اپنے دور کے نابغوں میں سے تھا۔ لسانی اعتبار سے اس کے ہاں ماضی و حال کی گہری بصیرت موجود تھی۔ ماضی کے ادب پر وہ گہری حاکمانہ نگاہ رکھتا تھا۔ اس کی نظر میں صدیوں کا شعری منظر نامہ واضح طور پر روشن تھا۔ گزشتہ صدیوں میں زبان کے اندر پائے جانے والے معائب سے وہ بہت اچھی طرح واقف تھا اور اس کے ساتھ ساتھ زمانہ حال کے لسانی تقاضوں سے بھی آگاہی رکھتا تھا۔ وہ جانتا تھا کہ بدلے ہوئے تہذیبی منظر میں زبان ایک نئی لسانی واردات کا مطالبہ کر رہی ہے۔ اب وقت آ گیا ہے کہ زبان کو تہذیبی قدر و قیمت اور معیارات کے اعتبار سے نئے سانچوں میں ڈھالا جائے۔ اس کی لسانی ذہانت کا سب سے بڑا ثبوت مناسب ترین وقت کا انتخاب تھا۔ اس نے اصلاحِ زبان کا کام اس وقت شروع کیا جب اس کا عہد اس لسانی جھٹکے کے لیے تیار ہو چکا تھا۔ اس لیے یہ کہا جا سکتا ہے کہ وہ ماضی کے لسانی شعور اور اپنے عہد کے عصری شعور سے حاصل ہونے والی لسانی بصیرت کو زبان کی نئی تشکیل میں صرف کرنے کی

بہترین صلاحیتیں رکھنے والا شخص تھا۔

ناسخ کی اصلاح زبان کی تحریک کو بہتر طور پر سمجھنے کے لیے لکھنو کے اس تہذیبی حوالے کو پیش نظر رکھنا چاہیے کہ جس میں نزاکت، نفاست، ظاہری خوب صورتی، آراستگی، اوضاع کے درمیان ربط وترتیب، حسنِ سلیقہ اور توازن کا گہرا طرز احساس پیدا ہو چکا تھا۔ لکھنو کے معاشرے میں لوگوں کے ذہنوں میں جہاں انفرادی طور پر اوضاع کے لیے حسن وترتیب اور خوش آہنگی کے معیارات موجود تھے وہاں اجتماعی طور پر بھی یہ طرز احساس وہاں کے رہن سہن، خوراک، تعمیرات، رقص، موسیقی اور آرائش وزیبائش میں جاری وساری نظر آتا تھا۔

ناسخ کے دور میں اصلاح زبان کے ساتھ ساتھ جس نئے اسلوب شعر کا آغاز ہوا تھا۔ اس کے عقب میں اودھ کا یہی جمالیاتی طرزِ احساس کام کر رہا تھا۔ اس طرز احساس کی رو میں ایک اختراعی اضطراب تھا جو زندگی کی ہیئت کو نئے معیارات کے حوالوں سے تبدیل کرنا چاہتا تھا چنانچہ ناسخ کے تخلیقی شعور میں بھی یہ ہی رو موجود تھی اور وہ لکھنو کے اس نئے تہذیبی طرزِ احساس کا اطلاق اردو شاعری پر کر رہا تھا۔ اس پس منظر کی روشنی میں دیکھا جائے تو سادہ گوئی اور معاملہ بندی کے مقابلہ میں خیال بندی اور معنی آفرینی کے اس نئے اسلوب کا مطالعہ لکھنو کے نئے تہذیبی طرزِ احساس کے حوالے سے ہی ممکن ہو سکتا ہے۔ ناسخ کی اس تحریک کو کسی فردِ واحد کی دین نہیں سمجھنا چاہیے بلکہ اس کے پیچھے ان تہذیبی اور ثقافتی محرکات کا جائزہ لینا چاہیے جو اس نئے اسلوب کی تخلیق کے لیے لکھنو کی ادبی فضا میں ایک مدت سے موجود تھے اور کسی فن کار کے منتظر تھے اور اس کام کے لیے ناسخ سے بہتر شاید کوئی دوسرا شخص نہ تھا۔

ناسخ کی شعری تحریک کی دو جہات تھیں۔ اوّل ایک نئے شعری اسلوب کی تخلیق کہ جس کی بنیاد خیال بندی، لفظی اختراع اور معنی آفرینی پر تھی۔ دوم اردو کی مروجہ شعری لغت کا جائزہ۔ اور زبان کی اصلاح کے لیے ایک لسانی منصوبے کا آغاز۔ ناسخ ایک حد تک زبان کا ایک نیا شعری باطن تخلیق کرنا چاہتا تھا۔ لیکن اس کا بنیادی مقصد یہ تھا کہ اردو زبان کے مروجہ ذخیرہ میں ممکن حد تک کانٹ چھانٹ کر کے زبان کو پہلے کی نسبت زیادہ خوش گوار، دیدہ زیب اور خوش منظر بنایا جائے۔ گویا وہ زبان کے ایسے تمام معائب دور کرنا چاہتا تھا جو شاعری کی زبان میں منافرت، تنقید اور غرابت پیدا کرتے تھے۔ ناسخ کی اس لسانی جراحی سے اردو زبان کے مقامی عناصر کو سب سے زیادہ ٹھیس پہنچی۔ چوں کہ ناسخ کے پیش نظر زبان کے عجمی معیارات تھے، اس لیے عجم کی لسانی روایت ان پر غالب رہی۔ انہوں نے زبان کے لسانی باطن کو عجمی روایت کے قریب تر لانے کے لیے مقامی زبانوں کی صدیوں پرانی روایت کو رد کر دیا۔

اصلاحِ زبان کا یہ سب سے بڑا کھیل انیسویں صدی کے ربع اول میں اودھ کی سرزمین پہ کھیلا گیا۔ اس کھیل کا سٹیج لکھنو تھا اور اس کے ہدایت کار اور اداکاروں کا تعلق بھی اسی سرزمین سے تھا۔ یہاں یہ سوال پیدا ہوتا ہے کہ دلی شہر جو پرانے زمانے سے اردو کا مرکز تھا، اصلاحِ زبان کی اس تحریک کا منصوبہ کیوں نہ شروع کر سکا۔ اس کی وجہ یہ تھی کہ دلی کا معاشرہ اپنے اندر سمٹنے پر مجبور تھا۔ سیاسی ومعاشی زوال کی بدترین حالتوں کے سبب معاشرے کا تخلیقی سفر اندر کی جانب شروع ہو گیا تھا جب کہ لکھنو میں صورتِ حال برعکس تھی۔ لکھنو میں تخلیقی سفر کا رخ باہر کی جانب تھا۔ تہذیب کا ایک اصول یہ بھی سمجھا جاتا ہے کہ فنون لطیفہ ہمیشہ معاشی خوش حالی کے دور میں پنپتے ہیں جیسے

مصوری، فنِ تعمیر، خطاطی اور اسی قسم کے دوسرے فنون مغلیہ دورِ حکومت میں ترقی پر تھے۔ مگر مغلیہ دور کے آخری زمانے میں یہ تمام فنون انحطاط کا شکار ہو چکے تھے، لیکن لکھنو کی تہذیب میں معاشی خوش حالی کے سبب فنِ تعمیر، رقص اور موسیقی کو عروج حاصل ہوا اور لکھنو کی تہذیب کے اندر ان فنون میں اختراعات و ایجادات کا نیا عہد شروع ہوا۔ دلی میں تہذیب کے سمٹنے کا رجحان تھا اور لکھنو میں تہذیب پھیلاؤ کی جانب مائل تھی۔ اس صورت حال میں اصلاح زبان کی تحریک کو دیکھیے تو اس کا تعلق زبان کے خارجی حسن سے متعلق تھا اور اس کی طرف وہی معاشرہ توجہ دے سکتا تھا جو اپنے تخلیقی سفر کے پھیلاؤ میں خارجی جانب مائل ہو' چنانچہ لکھنو کا معاشرہ ہی یہ کام بہتر طور پر انجام دے سکتا تھا۔ دلی کی تہذیب کا سارا زور ذات کے داخلی بحران' آشوب اور شکستِ ذات کے اظہار پر صرف ہو رہا تھا' اس تہذیب میں اب کس کے پاس دماغ و دل رہا تھا کہ وہ زبان کی خارجی خوب صورتی کے نکھار پر توجہ دیتا۔ لکھنو کا معاشرہ کہ ذات کے باطنی مسائل سے سروکار ہی نہ رکھتا تھا' زبان کے خارجی نکھار میں ہمہ تن مصروف ہو کر لسانی جراحی کے کام میں گہری دل چسپی لے سکتا تھا۔

ناسخ نے اصلاح زبان کے لیے جو معیار وضع کیے تھے۔ ان کا مختصر سا جائزہ صاحب ''شعر الہند'' نے یوں پیش کیا ہے۔ [ناسخ کی لسانی اصلاحات کے تفصیلی جائزے کے لیے دیکھیے جلوۂ خضر از صفیر بلگرامی اور ڈاکٹر شبیہ الحسن کی کتاب ''ناسخ۔ تجزیہ و تقدیر'' موخر الذکر کتاب اس سلسلہ میں اہم مواد مہیا کرتی ہے۔]

(۱) عروض و قافیہ کے اصول کے موافق شعر کا وزن درست ہونا چاہیے۔

(۲) معانی و بیان اور فصاحت و بلاغت کے اصول کا لحاظ رکھنا چاہیے اور تنافر' غرابت اور تعقید سے کلام کو پاک ہونا چاہیے۔

(۳) قافیہ کے اصول سب برتنے چاہئیں۔

(۴) بندش چست ہونی چاہیے' زائد اور بھرتی کے غیر ضروری الفاظ شعر میں نہ آنے چاہئیں۔

(۵) جتنے کم الفاظ میں مطلب ادا ہو سکے اتنے ہی فصاحت و بلاغت کے اصول کی پابندی ہو گی۔

(۶) شعر میں ذم اور ابتذال کا پہلو نہ نکلنے پائے۔

(۷) غزل کی زمینوں میں بھی تصرف کیا' اور ردیف کی بنیاد حروف روابط یعنی ''کا''، ''کے''، ''کو''، ''سے''، ''نے''، ''پر''، ''تک'' اور حروف اثبات و نفی یعنی ''ہے'' اور نہیں وغیرہ پر رکھی' اس لیے قدرتی طور پر نئی نئی شگفتہ زمینیں پیدا ہو گئیں' جن پر خود ان کو فخر تھا:

سب زمینیں ہیں نئی' طرحیں ہیں اے یار نئی
روز یاں ریختہ کی اٹھتی ہے دیوار نئی

(۸) قدما کے کلام میں بہت سے فحش اور غیر مہذب الفاظ پائے جاتے تھے اور ہجو سے گزر کر خود غزل میں بھی اس فحش زبان نے بار پا لیا تھا' لیکن انہوں نے اس قسم کے الفاظ سے زبان کو پاک کر کے اس کو نہایت مہذب اور شائستہ بنا دیا' اور ان کے زمانے میں ہجو گوئی کا بھی خاتمہ ہو گیا' جس کی بدترین مثالیں سودا'

مصحفی اور انشا وغیرہ نے قائم کی تھیں۔

(۹) بندش کی طرز فارسی کے طرز پر قائم کی، جس سے مضامین کے ادا کرنے میں وسعت پیدا ہو گئی، اور شعر کے ظاہری حسن میں بھی اضافہ ہو گیا۔[۱۵]

ناسخ نے اصلاح زبان کی جو تحریک شروع کی تھی اس کا سلسلہ ان کی زندگی تک ہی محدود نہ رہا بلکہ ناسخ کے بعد بھی ان کے شاگردوں نے اس سلسلہ کو مسلسل جاری رکھا۔ اس لیے اصلاحِ زبان کی تحریک ہمہ گیر بھی تھی اور دور رس نتائج کی حامل بھی...... ناسخ کے شاگرد اس منصوبہ میں کس حد تک سنجیدہ تھے اس کا اندازہ انصار اللہ نظر کے اس بیان سے کیا جا سکتا ہے:

"شیخ ناسخ کے شاگردوں کے تفصیلی حالات کا مطالعہ کریں تو معلوم ہو گا کہ ان میں سے ہر ایک اپنی صلاحیتوں کے بقدر "تلاش اور ایجاد" کے کام میں مصروف رہا ہے۔ کسی نے تذکیر و تانیث کے اصولوں پر توجہ کی تو کسی نے حرفِ علت کے مسائل سے متعلق فکر کی۔ کوئی اعلان نون کے قاعدوں کی فکر میں کھویا ہوا تھا تو کوئی بیان و بدیع کے ضابطوں کی پابندی کے نئے نئے گوشے تلاش کرتا رہا۔ بعض شاگردوں نے قواعد (گرامر) کے مخصوص اصولوں پر کاربند رہنا اپنے لیے لازم کر لیا تھا تو کچھ نے الفاظ در وبست سے تازہ مضامین پیدا کرنے کے لیے اپنی تمام صلاحیتوں کو وقف کر دیا تھا۔ غرض یہ کہ زبان و بیان کے رموز و نکات اور مسائل و مباحث شیخ ناسخ کے بعد جس طرح ابھر کر سامنے آئے اور شعر و فن کے حسن و قبح کے اظہار کی کوششوں میں معیاروں کے تعین کی جو کوششیں کی گئیں ان کی مثال ان سے پہلے نہیں ملتی۔"[۱۶]

معلوم یہ ہوتا ہے کہ اصلاحِ زبان کی تحریک میں ناسخ اتنے سخت نہ تھے کہ جتنے سخت ان کے شاگرد ہو گئے تھے۔ ان شاگردوں کا رویہ بہت حد تک شدت پسندانہ تھا۔ لہٰذا اصلاحِ زبان کے عمل کو تدریجی طور پر سمجھنے کے لیے یہ ضروری ہے کہ ناسخ اور ان کے شاگردوں کے کام میں امتیاز باقی رکھا جائے۔ بہ قول ڈاکٹر شبیہ الحسن:

"عہد ناسخ کے بعد ان کے اور آتش کے شاگردوں نے اصلاح میں کچھ افراط سے کام لیا اور زبان کے دائرہ کو تنگ تر کر دیا اور اس کے استعمال کے اصول زیادہ سخت کر دیے۔ ہمیں ہمیشہ اصلاحِ ناسخ اور اصلاح مابعد ناسخ میں فرق کرنا چاہیے۔ بعد ناسخ تو لوگوں نے بہت سے ان الفاظ اور ترکیبوں کو بھی ترک کیا جنہیں ناسخ خود استعمال کر گئے تھے۔"[۱۷]

اصلاح زبان کی تحریک کے بارے میں ہمارے کلاسیکی نقادوں کا رویہ بہت حد تک تند اور ترش تھا اور وہ اسے ناسخ کے ایک ادبی گناہ سے تعبیر کرتے ہیں۔ عبد السلام ندوی نے اصلاحِ زبان اور شاعری کو مربوط کرتے ہوئے ایک سوال اٹھایا تھا:

"سوال یہ ہے کہ انہوں (ناسخ) نے اس اصلاح یافتہ زبان میں جو شعر کہے ان میں

شاعری بھی پائی جاتی ہے یا نہیں؟ یہی سوال ہے جس کے جواب میں ان کا دیوان غزل گوئی کا
ایک ایسا بدترین نمونہ پیش نظر کردیتا ہے جو ہر حیثیت سے قابل اعتراض ہے۔"[۱۸]

ناسخ پر فردِ جرم عائد کرتے ہوئے مولانا عبدالسلام ندوی لکھتے ہیں:

"ناسخ کا شاعرانہ جرم بھی یہی ہے کہ انہوں نے قدما کی سادہ روش کو چھوڑ کر معانی ہائے تازہ کی طرف توجہ کی، جس کا نتیجہ یہ ہوا کہ ان کی اکثر نازک خیالیاں کوہ کندن اور کاہ بر آوردن کا مصداق ہو گئیں اور کلام بے کیف واثر ہو کر رہ گیا۔"[۱۹]

اردو میں اصلاحِ زبان کی تحریک نئی نہ تھی۔ یہ ایک تاریخی حقیقت ہے کہ اردو زبان تاریخ کے عمل میں نہایت خاموشی کے ساتھ اپنے وجود سے زبان کے ان پیکروں کو الگ کرتی رہی ہے جو وقت بدلنے کے ساتھ ساتھ زبان کے باطنی مزاج سے ہم آہنگی نہ رکھتے تھے۔ اس کی وجہ یہ تھی کہ اردو زبان بولنے والے زیادہ تر وہ لوگ تھے کہ جن کی تہذیب و ثقافت کے منابع فارسی زبان سے تعلق رکھتے تھے۔ ان کے لیے زبان کے نفیس اور اعلیٰ معیارات کا نمونہ مقامی زبانیں نہ تھیں بلکہ فارسی زبان تھی، لہٰذا تاریخ کے خاموش لسانی عمل میں اردو زبان مقامی عنصر کو حسب ضرورت پیچھے ہٹا کر فارسی روایت کو اپنے اسالیب میں ڈھالتی رہی ہے، تاریخ کی زمانی حرکت میں یوں یہ عمل بہت سست معلوم ہوتا ہے مگر بعض تاریخی حادثات اور تبدیلیوں کے باعث کبھی کبھی یہ عمل تیز بھی ہوتا رہا ہے، جیسے گولکنڈہ کے خاتمہ کے بعد ولی کی زبان فارسی روایت کے واضح اختلاط اور امتزاج کے ساتھ ابھرتی ہے اور ایک غالب رجحان کی شکل اختیار کر لیتی ہے اور بعد ازاں یہی زبان پہلے دلی اور پھر لکھنو میں مقامی لسانی رنگ کو مزید پسپا کر دیتی ہے اور فارسی روایت کو غالب عنصر کا درجہ دے دیتی ہے، تبدیلیوں کا یہ عمل صدیوں کے سفر میں لوگوں کے رجحان طبع کے باعث بھی بدلتا رہا ہے اور اساتذہ وقت بھی لسانی ضروریات کے تحت اصلاحات کا اعلان کرتے رہے ہیں، تبدیلی کے اس عمل کو لسانی جراحی کا نام دے دیا جائے تو غلط نہ ہوگا۔

ناسخ کا زمانہ ایرانی تہذیب و ثقافت کے عروج کا آخری دور تھا۔ اس زمانے میں فارسی روایت مزید عروج پر آئی۔ ناسخ اور دیگر افراد کے نزدیک زبان کے معیارات کا نمونہ فارسی زبان ہی تھی، اس لیے اردو زبان کے اسالیب میں فارسی کے امتزاج کا نیا دور شروع ہوا۔

رشید حسن خان نے ناسخ کی اصلاحِ زبان کے ادبی کردار کو چیلنج کیا ہے۔ ان کے دعویٰ کی بنیاد یہ ہے کہ ناسخ نے سادہ گوئی کے مقابلہ میں ایک نیا شعری اسلوب رائج ضرور کیا تھا جیسا کہ مصحفی کے حوالے سے ظاہر ہوتا ہے۔ مگر یہ بات ثبوت طلب ہے کہ ناسخ نے اسلوبیاتی تبدیلی کے علاوہ شعری زبان میں بھی تبدیلیاں کی تھیں اور زبان کی تراش خراش بھی کی تھی۔[۲۰] اردو ادب کی تاریخ میں کسی بھی حوالے سے ناسخ کا اگر کوئی مقام متعین ہو سکتا ہے تو وہ اصلاحِ زبان کی خدمت ہی کا کردار ہے۔ رشید حسن خان نے اس مقبول روایتی نظریے کی بنیاد ہی کو چیلنج کر دیا ہے اور یوں ناسخ کی شعری شخصیت جو پہلے ہی کم زور، اور نیم جان تھی اس نئے چیلنج کے بعد اب دھڑام سے زمین پر گر جاتی ہے۔ اصلاحِ زبان کا نظریہ ختم ہونے کے بعد تاریخ ادب میں غریب ناسخ کے ادبی کردار کی بالکل تنسیخ ہو جاتی

ہے۔ بیسویں صدی کی اس آخری دہائی میں اردو ادب کے اس نام ور محقق اور نقاد کی طرف سے ناسخ کی شخصیت کے سب سے اہم کردار پر جو ستم ٹوٹا ہے اس کے باعث اب وہ تاریخ ادب کے صفحات پر بہت کم زور نظر آنے لگا ہے۔

اور اب اس مسئلہ کا جائزہ لینا ہے کہ ناسخ کی اصلاحِ زبان کی تحریک سے اردو ادب پر کیا اثرات مرتب ہوئے۔ اس تحریک کا کردار کس حد تک مثبت تھا اور کہاں تک اس سے منفی اثرات ظاہر ہوئے۔

ناسخ کی اسلوبیاتی اور اصلاحِ زبان کی تحریک کے ملے جلے اثرات مرتب ہوئے۔ اس تحریک کے اثرات سے ناسخ کے تلامذہ نے اصلاحِ زبان کی تحریک کا علم لکھنو میں کئی دہائیوں تک بلند کیے رکھا تھا جہاں تک زبان کا تعلق ہے وہ پہلے کے مقابلے میں واضح طور پر صاف ہوئی اور نکھر گئی۔ فارسی لغت کے اثرات سے اس کا دامن وسیع ہوا۔ زبان صوری حسن کے اعتبار سے بلند ہوئی۔ ناسخ کے ارشادات کے بہ موجب زبان کے اصول اور قاعدوں پر سختی سے عمل ہوا اور نتیجتاً زبان معیاری شکل اختیار کر گئی۔ اصلاحِ زبان کا ایک منفی پہلو یہ تھا کہ اس سے زبان کے اس مقامی رنگ کو بہت نقصان پہنچا جو صدیوں سے زبان کا حصہ رہا تھا۔ اس قطع و برید سے اردو زبان سے مقامی رنگ کافی حد تک زائل ہو گیا۔

اصلاحِ زبان کی تحریک سے جو شاعر وابستہ تھے' وہ ادبی اعتبار سے بری طرح متاثر ہوئے۔ اس تحریک کا ایک منفی اثر یہ تھا کہ زبان پر توجہ دیتے دیتے یہ شعرا اس چیز ہی کو بھول گئے کہ شاعری کیا ہے اور وہ کس طرح جذبے' احساسِ وجدان اور حواس کی قوتوں کو مجتمع کر کے ایک تخلیقی پیکر وجود میں لاتی ہے۔ لیکن سب سے زیادہ الم ناک بات یہ تھی کہ انھوں نے شعریت کو شناخت کرنے والی صلاحیت کو بھی ضائع کر دیا تھا۔ تلامذۂ ناسخ کا یہ انجام واقعی افسوس ناک تھا۔ وہ اپنے استاد کی پیروی اور اس کے ارشادات کی تعمیل کرتے ہوئے اس حد تک آگے نکل گئے تھے کہ اب پیچھے مڑنے کی کوئی گنجائش ہی باقی نہ رہی تھی۔

ناسخ کی شاعری پر اختتامی تبصرہ ابھی باقی ہے اور ہمیں اس بات کا محاکمہ کرنا ہے کہ اس کی شاعری کی مجموعی قدر و قیمت کیا ہے؟

ناسخ کی شاعری زبان کے اعتبار سے تو معتبر ٹھہرائی جا سکتی ہے کہ اس شاعری سے ایک نئے دور کا آغاز ہوتا ہے اور اردو زبان لسانی اعتبار سے تجربات کی نئی منزلوں سے گزرتی ہے۔ سچ تو یہ ہے کہ اردو ادب کی تاریخ کے حافظہ میں یہ کام کبھی بھی نہ بھولنے والا ہے۔ اس کام سے اتفاق اور اختلاف کے بے شمار پہلو ناسخ کے اپنے دور سے لے کر بیسویں صدی کے اس ربع آخر تک پیدا ہوتے رہے ہیں۔ مگر جہاں تک ناسخ کی شاعری کا تعلق ہے تو اس شاعری پر روز اول ہی سے زوال کی چاپ خاموشی سے سنائی دینے لگی تھی۔ ناسخ وہ شاعر تھا کہ جس نے اسلوب پرستی کے عشق میں اپنی شاعری کا دامن بہت سکیڑ رکھا تھا۔ اردو شاعری کے جن مضامین و مطالب کی اس نے نفی کی تھی' ان ہی مضامین و مطالب نے خود اس کی بھی نفی کر دی تھی۔ وہ روایات جن کی اس نے تنسیخ کر دی تھی۔ ان ہی روایات نے اس کو منسوخ کر دیا تھا۔

ناسخ کا المیہ یہ تھا کہ وہ زندگی بھر اپنے وجود کے ساتھ مکالمہ کرنے سے بھی قاصر رہا۔ وہ اپنے وجود اور اپنی ذات کے بارے میں کوئی سوال کرنے سے بھی معذور رہا۔ اس نے اپنے آپ کے بارے میں سوچنے کی ضرورت نہ سمجھی' اور جب اس نے خود اپنے آپ کے بارے میں ہی کچھ نہ سوچا تو پھر وہ اپنے اندر کے بارے میں بھلا کیا سوچ سکتا

تھا۔ اس لیے وہ کبھی بھی اپنے اندر کی طرف سفر نہ کر سکا۔ وجود کے بارے میں سوچنا اور اندر کی طرف سفر کرنے کا مطلب یہ تھا کہ وہ اپنی ذات کے اندرون کا کشف حاصل کرتا اور اپنا سینہ کائنات کے مظاہر کے سامنے کھول دیتا' لیکن وہ اس تجربہ کا شاعر ہی نہ تھا۔ اس کی باطنی آنکھ بند تھی۔ یہ ماجرا صرف ناسخ کی ذات تک ہی محدود نہ تھا' لکھنو کے معاشرے کی بھی باطنی آنکھ بند تھی وہ معاشرہ حیات و کائنات کے بے بہا عرفان اور کشف سے محروم تھا' البتہ اس کی خارجی آنکھ کھلی تھی' لہٰذا ناسخ ہو یا اس کا معاشرہ...... اس کا تمام تر تجربہ خارجی آنکھ کی توانائی تک ہی محدود تھا۔ ایسے شاعر کے تجربہ میں اگر زوال کی چاپ سنائی دے رہی تھی تو یہ ایک فطری بات تھی' شاعری کے حقیقی محاسن کو رد کرنے سے اسی انجام کی توقع کی جا سکتی تھی۔

کسی بھی شعری روایت میں جذبے' خیال' فکر اور وجدان سے عاری شعرا کو شاعری کے میدان میں نہتا سمجھنا چاہیے۔ ناسخ بھی اس میدان کا نہتا سپاہی تھا۔ اس کے پاس خیال بندی' خیال آفرینی اور معنوی صنائع کے ہتھیار تو تھے مگر یہ موہوم ہتھیار تھے۔ ان سے وہ کب تک لڑ سکتا تھا اور ان ہتھیاروں کی ضرب بھی مصنوعی اور موہوم قسم کی تھی' درحقیقت شاعری کے میدان میں ناسخ کی جنگ محض خیالی اور اختراعی تھی۔

۱۸۳۸ء میں ناسخ کا انتقال ہوا تھا اور اس سے ایک سال ہی قبل نصیر الدین حیدر کے بعد محمد علی شاہ اودھ کے تخت پر بیٹھے تھے اور بہادر شاہ ظفر بھی اسی برس (۱۸۳۷ء) میں اکبر شاہ ثانی کی رحلت پر دلی کے علامتی تخت پر جلوہ افروز ہوئے تھے۔

لکھنو میں ۱۸۲۷ء۔ ۱۸۳۷ء تک نصیر الدین حیدر نے عیش و عشرت کا جو بازار گرم کیا تھا' اس کی گرمی لکھنو کی فضاؤں میں ناسخ کے مرنے کے بعد بھی بہ دستور موجود تھی۔ نغمہ و رنگ' موسیقی اور رقص و سرود کی محفلیں اسی طرح سے زوروں پر تھیں' لکھنو کے چوک کی رونق حسب سابق قائم تھی۔ اودھ کے مجہول جاگیردار اپنی عشرت گاہوں میں رنگ و رامش کی شبانہ زندگی پہلے ہی کی طرح سے بسر کر رہے تھے۔ ان لوگوں کے احوال دیکھ کر ۱۸۳۳ء میں ایسٹ انڈیا کمپنی کا کورٹ آف ڈائریکٹرز گورنر جنرل ولیم بینٹنگ (William Benting) کو یہ لکھ چکا تھا کہ اودھ کے عیاش بادشاہ (نصیر الدین حیدر) سے رعایا تنگ آچکی ہے اور ہم پر یہ فرض عائد ہوتا ہے کہ ہم رعایا کو بادشاہ کے ظلم سے نجات دلوائیں۔ اگر بادشاہ رضامند نہیں ہوتا تو اسے معزول کر کے پنشن پر بھیج دیا جائے۔[۲۱] مگر اودھ کے زوال یافتہ جاگیردار انجام سے چشم پوشی کر کے نوشتہ دیوار پڑھنے کے لیے تیار ہی نہ تھے۔

ناسخ کی زندگی کے آخری سال سے ایک برس پہلے لکھنو میں امام باڑہ حسین آباد تعمیر ہو چکا تھا۔ اس زمانے تک لکھنو میں بے شمار امام باڑے اور کربلائیں وجود میں آچکی تھیں اور لکھنو شیعہ ثقافت کا مرکز بن چکا تھا۔

لکھنو کے درویش شاعر خواجہ حیدر علی آتش کا مسکن اس دور میں نالہ چھچھو مل میں تھا۔ وہ اپنے فقیرانہ گھر میں درویشانہ انا کے ساتھ ایام کہولت گزار رہا تھا۔ بوریہ نشین شاعر کے آس پاس کبوتر اڑتے رہتے تھے اور اس کے تلامذہ صبح و شام اصلاحِ سخن کے لیے حاضر ہوتے تھے۔ ایسی ہی کسی گھڑی میں جب ناسخ کے انتقال کی خبر اس تک پہنچی تو دکھ کے ساتھ کہا شعر کہنے کا لطف سننے اور سنانے کے ساتھ ہے۔ جس شخص سے سنانے کا لطف تھا جب وہ نہ

رہاتواب شعر کہنابکواس ہے۔

ناسخ نے اپنے پیچھے نوحہ کناں تلامذہ اور سوگوار مداحوں کی ایک بہت بڑی تعداد چھوڑی تھی۔ اس کی حقیقی وراثت ان کے یہ تلامذہ تھے یا وہ لسانی روایت تھی کہ جس کی تعمیر و تشکیل میں اس نے عمر عزیز کی دہائیاں صرف کر دی تھیں۔ صرف لکھنو ہی میں نہیں ہندوستان بھر میں اس کی موت کو ایک عہد کی موت سمجھا گیا۔ وہ دبستان لکھنو کا معمار اور وہاں کی لسانی شریعت کا آمر تصور کیا جاتا تھا۔ فراق گورکھپوری نے ٹھیک ہی کہا تھا کہ حکومت کرنا اور لیڈری کرنا ناسخ کا پیدائشی حق تھا۔

دیا شنکر نسیم

(۱۸۱۱ء-۱۸۴۵ء)

دیا شنکر نسیم کا سن پیدائش ۱۸۱۱ء ہے۔[۲۲] اور اس وقت اودھ پر نواب سعادت علی خان حکم ران تھے۔ نسیم نے اپنی زندگی میں غازی الدین حیدر [۱۸۱۴ء-۱۸۲۷ء] نصیرالدین حیدر [۱۸۲۷ء-۱۸۳۷ء] محمد علی شاہ [۱۸۳۷ء-۱۸۴۲ء] اور امجد علی شاہ [۱۸۴۲ء-۱۸۴۷ء] کا زمانہ دیکھا۔ نسیم کی وفات امجد علی شاہ کے دور حکومت ۱۸۴۵ء-۱۲۶۱ھ میں ہوئی۔

سیاسی اعتبار سے نسیم اودھ کے دورِ زوال کے شاعر تھے۔ اس دور میں ایسٹ انڈیا کمپنی کی مداخلت اودھ کے داخلی معاملات میں آخری حدوں تک بڑھ چکی تھی۔ اودھ کا نواب لکھنو میں متعین ریذیڈنٹ (Resident) کے احکام اور مشورے کی حکم عدولی نہ کر سکتا تھا اور نواب بہ ذاتِ خود اسے حکم دینے کی حیثیت نہ رکھتا تھا۔ امجد علی شاہ کے دور تک پہنچتے پہنچتے کمپنی ریاست اودھ کا کثیر حصہ ہتھیا چکی تھی اور فوج کے نام پر اودھ کی مالیات پر ایک بڑا بوجھ بنی بیٹھی تھی۔ المیہ یہ تھا کہ مختلف ادوار میں ہونے والے سیاسی معاہدوں کی بنیاد پر اودھ کے حکم ران اپنی ہی ریاست میں کمپنی کے اسیر ہو کر رہ گئے تھے۔

نسیم کی پیدائش، بچپن اور نوجوانی کے دور میں ادب کی دنیا میں بہت سی تبدیلیاں واقع ہوئی تھیں۔ نسیم کی پیدائش سے ایک برس پہلے ۱۸۱۰ء-۱۲۲۵ھ میں جرأت اس دنیا سے رخصت ہو چکے تھے اور اسی زمانے کے لگ بھگ ان کی معاملہ بندی کا رجحان عروج کی منزلوں تک پہنچ کے زوال کی سمت سفر کرنے لگا تھا۔ نسیم کی پیدائش سے دو برس پہلے مصحفی ۱۸۰۹ء-۱۲۲۴ھ میں اپنے دیوان ششم کے دیباچہ میں یہ اعتراف کر چکے تھے کہ ناسخ نے سادہ گوئی کے پرانے اسلوب کی تنسیخ کر دی ہے۔[۲۳] ناسخ کا نیا اسلوب لکھنو میں سکہ رائج الوقت کی حیثیت اختیار کرتا جا رہا تھا اور مصحفی جیسا شاعر اپنا چھٹا دیوان اس اسلوب میں مرتب کرنے پہ مجبور ہو چکا تھا۔ عالمِ جنون کا شکار رہنے اور زندگی کی عملی بازی ہارنے کے بعد ۱۸۱۷ء-۱۲۳۳ھ میں جب انشا کا انتقال ہوا تو دیا شنکر لکھنو کے گلی کوچوں میں کھیل رہا تھا اور مصحفی کے انتقال ۱۸۲۴ء-۱۲۴۰ھ کے وقت دیا شنکر عنوان شباب کی منزلوں سے گزرتے ہوئے

پرانے دور کی شعری روایات کے اختتامی منظر دیکھ رہا تھا۔

دیا شنکر نے نسیمؔ تخلص رکھ کر آتشؔ کی شاگردی اختیار کی اور اپنی شاعری کا آغاز ۱۸۳۰ء کے لگ بھگ کیا۔ تہذیبی و ادبی اعتبار سے نسیمؔ کی نوجوانی کا زمانہ اودھ کا دورِ شباب تھا۔ لکھنو شہر پوری طرح آباد ہو چکا تھا۔ محلات، حویلیاں، گنج، محلے، بازار، مسجدیں، امام باڑے، کربلائیں، باغات اور درگاہیں کثرت سے تعمیر ہو چکی تھیں۔ دلی کے مقابلہ میں لکھنو کی نفاست، نزاکت اور صناعی شہرت پا چکی تھی۔ اس دور کے لکھنو میں آتشؔ اور ناسخؔ کے نام کا ڈنکا بج رہا تھا۔ مصحفیؔ، جرأتؔ اور انشاؔ کی روایات ادبی منظر پہ پسپا ہو چکی تھیں اور لکھنو کی اردو شاعری ایک نئے شعری تجربے سے گزر رہی تھی۔

ناسخؔ، آتشؔ اور ان کے تلامذہ کی مجموعی کوششوں سے اردو شاعری خیال بندی، معنی آفرینی، تناسبات لفظی اور ضلع کے استعمال سے ایک نئی شکل اختیار کر چکی تھی۔ جرأتؔ و انشاؔ اور مصحفیؔ کے مقابلہ میں اب لفظی حسن پر بہت زور دیا جا رہا تھا۔ شاعری لفظی بندشوں، ترکیبوں اور محاوروں کے نئے نئے استعمال کا نام ہو گیا تھا۔ تشبیہات، استعارات اور تلازمات کی میناکاری سے اردو غزل کو شب و روز آراستہ کیا جا رہا تھا۔ ظاہر داری کی اس تہذیب میں شاعری کی باطنی دنیا تو تاریک ہو گئی تھی مگر خارجی دنیا کو لفظوں کے کھیل سے سجایا جا رہا تھا۔ لفظوں کے کھیل کا یہ ہی زمانہ تھا جب پنڈت دیا شنکر نسیمؔ نے ۳۹-۱۸۳۸ء میں "گلزارِ نسیم" تصنیف کی۔ "گلزارِ نسیم" وہ شاہ کار ہے کہ جس میں لکھنو کی بہترین تہذیبی، ثقافتی اور ادبی روایات یک جا ہو گئی ہیں۔ اس مثنوی کو لکھنو کی تخلیقی دنیا کا اہم ترین کارنامہ قرار دیا جا سکتا ہے۔ لکھنو کی تہذیب اس عہد کے شاعر دیا شنکر نسیمؔ کی ذات میں مجتمع نظر آتی ہے۔ اس کی ذات لکھنو کی ادبی انسانیات کا ایک استعارہ بن جاتی ہے۔ نسیمؔ کی ذات اس تہذیبی اور ادبی طرز احساس کی مظہر ہے جو لکھنو کے دورِ عروج میں پیدا ہوا تھا اور "گلزارِ نسیم" اس طرز احساس کا حاصل ہے۔ ہم آج بھی جب اس مثنوی میں داخل ہوتے ہیں تو انیسویں صدی کے نصف اول کی وہ دنیا ہم سے ہم کلام ہوتی ہے جو کبھی لکھنو میں موجود تھی اور تخلیقی طور پر توانا تھی، جس کی ایک ایک حرکت اور ایک ایک مکالمہ میں اس دور کا تہذیبی انسان متحرک ہوتا ہے اور اس کی آواز ہمارے کانوں تک سنائی دیتی ہے۔ تکلفات، نزاکت، تصنع اور نفاست سے لدا ہوا یہ تہذیبی انسان "گلزارِ نسیم" میں آج بھی ڈیڑھ صدی گزرنے کے باوجود زندہ نظر آتا ہے اور یہی انسان اس مثنوی کے زندہ رہنے کا ثبوت بھی مہیا کرتا ہے۔

"گلزارِ نسیم" مصنف کے اپنے کہے ہوئے قطعہ تاریخ کے بہ موجب ۳۹-۱۸۳۸ء-۱۲۵۴ھ میں مکمل ہوئی تھی مگر اس کی اولین اشاعت ۱۸۴۴ء-۱۲۶۰ھ میں ہوئی۔ اس سن میں نسیمؔ کے استاد آتشؔ کا دیوان بھی شائع ہوا تھا۔ "گلزارِ نسیم" کے قصے کی بنیاد ہند ایرانی قصوں اور روایات پر رکھی گئی تھی۔ نسیمؔ سے قبل یہ قصہ فارسی میں عزت اللہ بنگالی نے ۲۲-۱۷۲۱ء-۱۱۳۴ھ کے لگ بھگ لکھا تھا۔ اس قصہ کا ترجمہ نہال چند لاہوری نے فورٹ ولیم کالج کے لیے "مذہب عشق" کے نام سے کیا تھا جو ۱۸۰۳ء میں کلکتہ سے چھپا تھا۔ نسیمؔ کے ماخذوں میں ریحانؔ کی مثنوی "خیابان" بھی شامل تھی۔[۲۴]

''بکاولی''اوراس کے اساطیری پھول کی حقیقت یافسانہ جاننے کے لیے طویل مدت سے تجسس کا اظہار کیا جا تا رہا ہے۔ یہاں پر مختصراً اتنا کہنا کافی ہے کہ بکاولی کے داستانی آثار ہندوستان میں دریائے نربدا اور امرکنٹک کے علاقے میں بتائے گئے ہیں۔انیسویں صدی کے ربع آخر میں بکاولی اوراس کے پھول' باغ و حوض اور قلعہ کے بارے میں تحقیق کی گئی تھی اور بہت سی روایات کو یک جا کیا گیا تھا۔[۲۴]

''گلزارِ نسیم''کا قصہ کافی دل چسپ ہے۔اس میں کہانی کے اتار چڑھاؤ کی کیفیات اوّل سے آخر تک موجود ہیں۔ان کیفیات اور مافوق الفطرت عناصر کے تحیر کے باعث ہماری دل چسپی قصہ میں مسلسل برقرار رہتی ہے اور ہم ہر مرحلے پر یہ جاننے کے لیے بے تاب رہتے ہیں کہ اس کے بعد کیا ہوا......؟

''گلزارِ نسیم''کا یہ قصہ ملاپ اور جدائی' اور جدائی اور ملاپ کے تانے بانے سے بنا گیا ہے۔ تاج الملوک اور بکاولی کا ملاپ ہوتا ہے مگر وہ ہر بار بچھڑ جاتے ہیں اور بالآخر ایک طویل آشوب کے بعد ان کا دائمی ملاپ ممکن ہو جاتا ہے۔

قصے کی پہلی اہم کڑی باغ ارم کا منظر ہے جہاں شہزادہ تاج الملوک اپنے باپ کی بینائی کی بحالی کے لیے بکاولی کے تالاب سے خفیہ طور پر پھول چراتا ہے۔ بکاولی اس وقت محوِ خواب ہے۔ تاج الملوک اس کے دیومالائی حسن کا نظارہ کرتا ہے اور اپنی انگوٹھی اس سے بدل کر باغ ارم سے باہر آجاتا ہے۔

یہاں ایک سوال پیدا ہوتا ہے کہ تاج الملوک باغِ ارم جیسے نارسا مقام تک رسائی کیوں کر حاصل کر سکا؟ اس واقعہ کے پیچھے قصے کی کچھ کڑیاں موجود ہیں جنہیں ہم پیچھے چھوڑ آئے ہیں۔ تاج الملوک بکاولی کے پھول کی تلاش میں نکلتا ہے تو اس کا پہلا سامنا بدی کی ایک علامت دلبر بیسوا سے ہوتا ہے جو کمال عیاری سے جوا کھیل کر نادان مسافروں کو لوٹ لیتی ہے۔ تاج الملوک کے بھائی بھی جوا ہار کر اس کے غلام بن چکے تھے لیکن تاج الملوک بڑی ہوشیاری سے اس کا فن سمجھ کر اس سے تمام مال و دولت لے لیتا ہے' بھائیوں کو رہا کرواتا ہے اور دلبر اس کی باندی بن جاتی ہے۔ میدانِ عمل میں یہ تاج الملوک کی پہلی کامیابی ہے۔اس کے بعد کی منازل میں وہ مافوق الفطرت طاقتوں سے دوستی کا رشتہ جوڑتا ہے اور یہ ہی طاقتیں اس کی معاونت کر کے اسے باغ ارم تک پہنچا دیتی ہیں اور وہ پھول کے حصول میں کام یاب ہو جاتا ہے مگر واپسی پر باپ کے پاس پہنچنے سے پہلے ہی بھائی یہ پھول اڑا لے جاتے ہیں۔ادھر بکاولی نہایت پریشانی کی حالت میں پھول چور کی تلاش میں نکلتی ہے۔

قصہ کی دوسری کڑی تاج الملوک اور بکاولی کی پہلی ملاقات ہے جو گلشن نگاریں میں ہوتی ہے۔ گلشن نگاریں بکاولی کے باغ ارم کی عین نقل ہے اور اسے تاج الملوک نے مافوق الفطرت دوست طاقتوں سے بنوایا تھا۔ اس ملاقات کا پس منظر یہ ہے کہ بکاولی پھول کی چوری کے بعد باغ ارم سے نکل کر آدمی کا بھیس بدلتی ہے اور بادشاہ زین الملوک کے دربار میں رسائی حاصل کر کے وزیر بن جاتی ہے۔ دراصل اس کی یہ ساری سعی پھول چور کا سراغ لگانے کے لیے ہے۔جب گلشن نگاریں کے عجائبات کی شہرت دور دور تک پھیلتی ہے تو یہ شہرت سن کر بادشاہ زین الملوک اپنے شہزادوں سمیت وہاں آتا ہے۔ یہاں پر بادشاہ کو آخرکار یہ پتہ چل جاتا ہے کہ گلشن نگاریں کا مالک اس کا

بیٹا تاج الملوک ہے اور وہی اس کی بصارت کی بحالی کے لیے پھول لایا تھا۔ ادھر بکاولی گلشن نگاریں کو دیکھ کر دنگ رہ جاتی ہے اور یہ معلوم کرواتی ہے کہ اس کی تعمیر میں کس کا ہاتھ ہے۔ بکاولی کو اپنے ذرائع سے یہ خبر ملتی ہے کہ یہ کارنامہ تاج الملوک کا ہے اور وہی پھول چرانے والا ہے۔ اس کے بعد بکاولی اس کو باغ ارم میں منگوا لیتی ہے اور دونوں پر مسرت طور پر ساتھ ساتھ رہنے لگتے ہیں۔ عملی طور پر ان کی یہ پہلی ملاقات ہے مگر ان کا یہ ملاپ عارضی ثابت ہوتا ہے۔ بکاولی کی ماں حسن آرا کو جب اس معاشقہ کا پتہ چلتا ہے تو وہ بکاولی کو بند کر دیتی ہے اور تاج الملوک صحرائے طلسم میں اسیر ہو جاتا ہے اب دونوں کے درمیان جدائی کا دور شروع ہو جاتا ہے۔ تاج الملوک کو صحرائے طلسم کی امتحان گاہ سے گزرنا پڑتا ہے جہاں وہ شدید مافوق الفطرت خطرات کا سامنا کرتا ہے۔ ان ہی خطرات کا مقابلہ کرتے ہوئے وہ ایک پری کو ایک ظالم جن کی قید سے نجات دلواتا ہے۔ پری کا نام حسن آرا تھا اور وہ بکاولی کی چچازاد بہن تھی۔ اس مقام پر حسن آرا' بکاولی اور تاج الملوک کے درمیان مواصلت کا ایک ذریعہ بنتی ہے اور اس کی ماں کی سعی سے بکاولی اور تاج الملوک کی شادی ہو جاتی ہے اور بہ ظاہر کہانی ختم ہو جاتی ہے مگر اس کے بعد ایک زبردست آشوب پیدا ہوتا ہے۔ راجہ اندر کو یہ خبر ملتی ہے کہ بکاولی ایک انسان کے ساتھ رہتی ہے۔ وہ غضب ناک ہو کر اسے طلب کرتا ہے اور حکم دیتا ہے کہ وہ ہر رات سبھا میں حاضری دے مگر حاضری سے پہلے اسے ہر بار جلایا جائے۔ بکاولی ہر رات کے اس عذاب کو خاموشی سے سہتی ہے۔ تاج الملوک کو بھی اس بات کا پتہ چل جاتا ہے۔ وہ پکھاوجی کے روپ میں ہر رات بکاولی کے ساتھ سبھا میں شرکت کرتا ہے۔ ایک رات راجہ اندر بکاولی سے خوش ہو کر کہتا ہے مانگ کیا مانگتی ہے۔ بکاولی اندر سے پکھاوجی کو مانگ لیتی ہے۔ اندر کو جب اصل حقیقت کا پتہ چلتا ہے تو غصہ سے بددعا دیتا ہے کہ اس آدم زاد کو ملنے سے پہلے ترا جسم نصف پری کا اور نصف پتھر کا ہو جائے۔ انقلاب زمانہ سے تو مٹی میں ملے اور آدم زاد کی جون میں پیدا ہو اور پھر بارہ برس بعد تجھے پری کا روپ حاصل ہو۔ بکاولی اور تاج الملوک کے درمیان ایک بار پھر جدائی حائل ہو جاتی ہے۔ بکاولی کو سنگل دیپ کے ایک مٹھ میں بند کر دیا جاتا ہے۔ پریوں کی مدد سے مہم جو تاج الملوک وہاں جا پہنچتا ہے۔ بکاولی کی حالت پر زار و قطار روتا ہے۔ سنگل دیپ ہی میں تاج الملوک کو ایک نئی آزمائش پیش آتی ہے۔ راجہ کی بیٹی چتراوت اس پر عاشق ہو جاتی ہے۔ تاج الملوک کے ملتفت نہ ہونے پر اسے قید کروا دیتی ہے۔ مجبور ہو کر شہزادہ اس سے شادی کر لیتا ہے۔ مگر بے رخی برتتا ہے۔ چتراوت کو بے رخی کا سبب معلوم ہو جاتا ہے اور وہ بکاولی کا مٹھ تباہ کروا دیتی ہے۔ شہزادہ مجبور ہو کے اس کے ساتھ زندگی بسر کرنے لگتا ہے۔ مٹھ کے مقام پر کسان زمین صاف کر کے سرسوں کاشت کرتے ہیں۔ ایک کسان کی بیوی کو حمل ٹھہرتا ہے اور ان کے گھر ایک نہایت سندر لڑکی پیدا ہوتی ہے وہ آہستہ آہستہ بڑی ہوتی ہے۔ تاج الملوک اسے دیکھنے مسلسل آنے لگتا ہے۔ بارہ برس کے بعد وہ انسانی روپ پری کی جون میں آجاتی ہے اور اسی وقت اس کی سہیلی سمن پری تخت لیے آجاتی ہے۔ تاج الملوک چتراوت اور بکاولی کو لے کر گلزار ارم میں پہنچتی ہے۔ بکاولی اور تاج الملوک کے درمیان جدائیوں کی منزل ختم ہوتی ہے اور اس کے بعد وہ آرام سے وہاں رہنے لگتے ہیں۔

گلزارِ نسیم کا یہ قصہ ایک فینٹسی (Fantasy) کی طرح سے ہے جس پر ایک خواب آلود فضا کا غلبہ ہے۔ اس

فضا میں مافوق الفطرت عناصر اور انسان ساتھ ساتھ موجود ملتے ہیں۔ یہ قصہ انسانوں، جنوں اور پریوں کو آپس میں مربوط کرتا ہے۔ ان سب عناصر کو ہم ایک ایسی دنیا میں دیکھتے ہیں جہاں یہ اپنے اپنے دائروں سے نکل کر "مذہب عشق" کی تہذیبی فینٹسی ترتیب دیتے ہیں۔ یہ انسان کی صدیوں پرانی ناآسودہ خواہشوں کی تکمیل کی ایک شکل ہے۔

اس فینٹسی میں ایک طرف تو انسان اور مافوق الفطرت مخلوق کے درمیان سے دوئی غائب ہوتی ہے اور دوسری طرف خود انسانوں میں موجود مذہبی دوئی بھی اٹھ جاتی ہے۔ بکاولی اور چترادت مسلمان نہیں ہیں لیکن تاج الملوک ان سے شادی کرتے وقت انہیں مسلمان نہیں کرتا۔ گلزارِ نسیم سے بننے والی اس فینٹسی میں مذہب، ذات پات اور رنگ و نسل کے سارے اختلافات غائب ہیں اور یہاں صرف ایک رشتہ ابھرتا ہے اور وہ ہے "مذہبِ عشق" کا رشتہ۔ اس فضا میں ابھرنے والی دنیا مذہبِ عشق کی دنیا ہے جہاں عشق ایک بنیادی محرک بن کر اس دنیا کو متحرک کرتا ہے۔

"گلزارِ نسیم" ایک سیکولر فینٹسی کا تجربہ ہے جس میں ایک لازماں اور لامکاں کیفیت ہے جو ابدیت کی طرف بڑھتی ہوئی معلوم ہوتی ہے۔ اس میں ماضی، حال اور مستقبل کا وجود ختم ہو جاتا ہے اور صرف ایک نقطہ باقی رہ جاتا ہے اور یہ روشن نقطہ وہ ہے کہ جہاں تاج الملوک اور بکاولی تخیل کی روشنی میں ابدیت کے سفر پر رواں ہیں۔

قصہ کے اس منظر نامہ کے بعد گلزارِ نسیم کے کرداروں پر نظر ڈالیے تو بے شمار کرداروں کے جنگل میں دو ہی کردار ایسے ملتے ہیں جو اصل اہمیت کے حامل ہیں اور یہ ہی دو کردار اس مثنوی کی حقیقی روح بھی ہیں۔ ہماری مراد تاج الملوک اور بکاولی سے ہے۔ قصے کے باقی کردار ان ہی دو کرداروں کے معاون ہیں یا قصے کی حرکت کو تیز کرنے کے لیے پیدا کیے گئے ہیں۔

تاج الملوک کا مہم جو کردار "سحر البیان" کے مجہول شہزادے بے نظیر سے کافی مختلف ہے۔ تاج الملوک کے اندر جستجو، تحرک اور بہادری کے جوہر بہت نمایاں ہیں۔ جب کہ بے نظیر ان خصوصیات سے محروم تھا۔ تاج الملوک انسان ہوتے ہوئے بھی ایک قسم کا دیومالائی کردار معلوم ہوتا ہے مگر بے نظیر اپنے دور کے کم زور اور بزدل شہزادوں کی علامت تھا۔ تاج الملوک کو اوّل سے آخر تک مہمات کا مسلسل سامنا کرنا پڑتا ہے۔ "گلزارِ نسیم" میں مہم بادشاہ تاج الملوک کے اندھے پن سے شروع ہوتی ہے۔ اس اندھے پن کا علاج بکاولی کا پھول تجویز کیا جاتا ہے۔ آغاز میں تاج الملوک دلبر بیسوا پر فتح پاتا ہے۔ اس کے بعد پھول کی تلاش میں آگے بڑھتا ہے۔ خطرات کا لامتناہی سلسلہ اس کے سامنے موجود رہتا ہے۔ اس کے لیے خطرات اور مصائب کی پہلی منزل ایک نہایت خوف ناک صحرا ہے۔ جہاں زندگی کے آثار نظر نہیں آتے۔ صحرا کے اس خوف ناک منظر میں ریت کے ساتھ ساتھ صرف ایک انسان کا سایا حرکت کرتا ہوا ملتا ہے اور وہ تاج الملوک ہے۔ یہ سارا سفر ہلاکت کا سفر تھا۔ موت پنجے کھولے منتظر تھی مگر اس کا سفر جاری تھا۔ ہلاکت کے اس خوف ناک صحرا میں اس کے سامنے ایک دوسرا خطرہ نمودار ہوتا ہے۔ یہاں اس کا سامنا اس صحرا کے پاسبان یعنی ایک خوف ناک دیو سے ہوتا ہے جو کئی روز سے بھوکا تھا وہ اس شکار کو دیکھ کر بے حد خوش ہوتا ہے۔ تاج الملوک اس یقینی موت سے اتفاق سے یوں بچ جاتا ہے کہ دیو ایک کارواں کو دیکھ کر گھی، شکر اور میدہ لوٹ لاتا ہے اور تاج الملوک اس کا حلوہ بنا کر دیو کو کھلاتا ہے۔

موت کی اس پر خطر دنیا میں "کارواں" غیب سے ظہور پانے والی سلامتی کی علامت ہے جو اس کے جسم کے لیے تحفظ لے کر آتا ہے۔ کارواں سے لوٹے جانے والے مال سے تاج الملوک جو حلوا تیار کرتا ہے۔ یہ شیرینی دیو اور تاج الملوک کے درمیان تعلقات کی ایک نئی سطح قائم کرتی ہے۔ دیو کی ذات میں تاج الملوک کے لیے محبت اور پیار کا رشتہ ابھرتا ہے۔ اس طرح تعلقات کی نئی ترتیب بننے سے وہ تاج الملوک کے لیے مافوق الفطرت مدد کا ذریعہ بنتا ہے اور کہانی کے آیندہ ڈھانچے کو متحرک کرتا ہے۔

تاج الملوک کے لیے خطرات کی دوسری منزل صحرائے طلسم ہے، جہاں وہ بکاولی سے محبت کا راز افشا ہونے پر پھنکوادیا جاتا ہے۔ یہاں سب سے پہلے ایک طلسمی طوفان کا منظر بنتا ہے، جس میں تاج الملوک نہایت شدید طوفانی لہروں میں بہ حالت ابتری بہا جا رہا ہے۔ موت مسلسل اس کے عقب میں ہے اور بے رحمی سے اس کا تعاقب کر رہی ہے۔ محض کوئی اتفاق ہی اسے اس طوفان سے بچا سکتا ہے۔ ہم یہ بات جانتے ہیں کہ داستانی ہیرو کو ہمیشہ ان اتفاقات سے سرفراز کیا جاتا ہے۔ اس طلسمی طوفان کی تباہ کن لہروں سے نکلنے کے بعد وہ ایک دہشت ناک جنگل میں پھنسا ہوا ملتا ہے۔ جہاں ہر شے طلسمی ہے۔ وہ ایک جزیرے میں پہنچتا ہے۔ یہاں جنگلی جانور، اژدہا اور سانپ پھر رہے ہیں۔ ہر لمحہ وہ خود کو موت کے قریب محسوس کر رہا ہے۔

تاج الملوک کی مہم میں صرف مافوق الفطرت خطرات ہی حائل نہیں ہوتے بلکہ عام انسان بھی اس کی مہم میں خطرات پیدا کرتے ہیں۔ یہ انسان اس کے نفس کے لیے خطرات کا باعث بنتے ہیں۔ راجہ اندر کے حکم پر جب بکاولی کو نصف پتھر اور نصف پری کے روپ میں تبدیل کر کے سنگل دیپ کے ایک مٹھ میں مقید کیا جاتا ہے تو تاج الملوک پریوں کی مدد سے اس مقام تک پہنچتا ہے، اور بکاولی کے قدموں میں گرتا ہے کیوں کہ وہ جانتا ہے کہ بکاولی کا جسمانی آشوب اسی کے سبب سے رونما ہوا ہے۔ وہ ہر روز مٹھ میں آکر بکاولی کی صحبت میں رہتا ہے۔ ایک روز واپسی پر راجہ چترسین کی بیٹی چتراوت اس کے حسن پر فریفتہ ہو جاتی ہے۔ یہ وہ خطرہ ہے جس کی طرف ابھی اشارہ کیا گیا ہے۔ مگر تاج الملوک کو اس کی صحبت پسند نہیں۔ چتراوت اسے مائل کرنے کی کوشش کرتی ہے۔ اس مقام پر چتراوت اس کے لیے گمراہی اور انحراف کی علامت بن جاتی ہے۔

تاج الملوک، چتراوت سے تصادم کے بعد ایک دوراہے پر کھڑا ملتا ہے جہاں اسے ایک فیصلہ کن سمت کو اختیار کرنا ہوگا اور یہ سمت اس کے مستقبل کی طرف بڑھتی ہے۔ چتراوت کا حسن، حکومت اور خزانے تاج الملوک کے لیے کشش کا باعث ہو سکتے ہیں مگر وہ بکاولی کی دل بستگی سے نہیں نکلتا۔ چتراوت کا دل فریب حسن مافوق الفطرت قوتوں کی طرح اس کے راستے میں رکاوٹ بن سکتا ہے۔ تاج الملوک ایک بار پھر صحرائے طلسم سے گزرتا ہے۔ صحرائے طلسم کا جوش افسوں اور طلسمی طوفان اپنے متعلقات کے ساتھ ابھر رہا ہے مگر اس بار یہ سب کچھ اب چتراوت کے استعارے میں نمایاں ہو رہا ہے۔ چتراوت بہ ذاتِ خود صحرائے طلسم کی علامت بن کر اس کا راستہ روکتی ہے مگر تاج الملوک کو یہ بہ خوبی طور پر معلوم ہے کہ اگر چتراوت کے اس طلسمی گنبد میں وہ ایک بار داخل ہوا تو پھر بکاولی کے دروازے بند ہو جائیں گے۔ اس لیے وہ اس نئے طلسمی منظر کی طرف کوئی دل چسپی ظاہر نہیں کرتا۔ بکاولی کے ساتھ

اس کی دل بستگی اور وفا میں کوئی کمی نظر نہیں آتی۔ چترا وت کے اشارے پر بکاولی کا مٹھ توڑ کر اسے خاک میں ملا دیا جاتا ہے اور بکاولی کا مادی وجود بالکل فنا ہو جاتا ہے' اس مقام پر تاج الملوک چترا وت کے ساتھ ایک عبوری قسم کی زندگی بسر کرنے لگتا ہے۔ یہ غالباً اس کی مجبوری ہے' اسے معلوم ہے کہ بکاولی کے دوبارہ حصول میں اسے ابھی بارہ برس کا طویل عرصہ بسر کرنا ہے۔

تاج الملوک نے یہ عبوری زندگی کیوں اختیار کی؟ کہانی میں اس کا کوئی واضح جواب نہیں ہے۔ صرف یہ معلوم ہوتا ہے کہ تاج الملوک اس انقلاب کے سامنے خود کو بے بس اور مجبور سمجھنے لگا۔ ان سب باتوں کے باوجود بکاولی کے ساتھ اس کا عشق ہمیشہ تازہ رہتا ہے اور وہ زندگی کے پرانے ذائقوں کی طرف لوٹنے کے لیے بارہ برس تک بکاولی کا منتظر رہتا ہے۔ یہ بے بسی اور مجبوری اسے چترا وت کے ساتھ زندگی کے عبوری دور میں لے آتی ہے۔ اس آشوب سے گزرنے کے لیے تاج الملوک وجودی انتخاب کا رستہ اختیار کرتا ہے۔

بکاولی اس دنیا سے آگے دوسری دنیا کی علامت ہے۔ وہ عقل و فہم اور طاقت سے ماورا ایک ایسی علامت ہے جو سینکڑوں پردوں میں پوشیدہ ہے۔ اس کے راستے میں ایسے مقامات حائل ہیں جن سے گزر کر آگے بڑھنا انسان کے بس سے باہر ہے۔ محض کوئی مافوق الفطرت طاقت ہی ان مقامات کو عبور کروا سکتی ہے۔

بکاولی' روشنی کی علامت ہے۔ اس کا پھول از سرِ نو بینائی بحال کرتا ہے۔ بادشاہ زین الملوک کو اس کے پھول ہی سے بصارت ملتی ہے مگر تاج الملوک کو بھی یہ پھول ایک نئی دنیا کی روشنی دیتا ہے۔ وہ بکاولی کے ہاتھ سے انگوٹھی بدلتا ہے یعنی روشنی کی اس پوشیدہ علامت سے وہ مذہب عشق کا رشتہ قائم کرنے کا اعلان کر دیتا ہے۔

بکاولی کا پھول اس کی ایغو (Ego) کی علامت ہے جس میں اس کے پوتر ہونے کا شعور سب سے نمایاں ہے۔ اسی پوترپن پر اس کی ایغو ناز کرتی ہے مگر یہ پھول جب تاج الملوک لے جاتا ہے اور بکاولی کو اس کا علم ہوتا ہے تو اس ناگہانی صدمے کے باعث اس کی ایغو پاش پاش ہو جاتی ہے۔ کیوں کہ اب وہ پوتر نہیں رہی ہے' اسے دیکھ لیا گیا ہے۔ وہ اس صدمے کے باعث بے کل ہو جاتی ہے اور ہمہ وقت مضطرب رہنے لگتی ہے۔ پھول گم ہونے پر اس کی گریہ زاری اور اس کا احتجاج اور غم و غصہ یہ ظاہر کرتا ہے کہ اسے اپنی ایغو کے مسخ ہو جانے کا از بس رنج ہے۔ چنانچہ اس کی یہ ریزہ ریزہ ایغو اسے بستیوں' جنگلوں میں اڑائے پھرتی ہے۔ بکاولی کے اس جذباتی آشوب کے پس منظر میں ڈاکٹر اختر احسن نے اس کی نرگسیت کی نشاندہی کی ہے:

"گلزارِ نسیم" کے حسین ماحول' تالاب اور پھول کے قریب رہنے والی بکاولی کی ذات میں نرگسیت کا رجحان نمایاں طور پر موجود ہے۔ پھول کے گم ہونے اور انگوٹھی کے بدلنے سے اس کی نرگسیت شکستہ ہو جاتی ہے۔ ٹوٹی ہوئی نرگسیت خطرناک ہوتی ہے اس لیے وہ بددعا دیتی ہے۔[۲۵] اس مقام پر بکاولی کی جذباتی صورت حال ان اشعار سے واضح ہو جاتی ہے:

جس نے مجھے ہاتھ ہے لگایا — وہ ہاتھ لگے کہیں خدایا!
عریاں مجھے دیکھ کر گیا ہے — کھال اس کی جو کھینچے سزا ہے

یہ کہہ کے، جنون میں غضب ناک
خوں روئی، لباس کو کیا چاک

گل کا سا لہو بھرا گریباں
سبزے کا سا تار تار داماں

دکھلا کے کہا سمن پری کو
اب چین کہاں بکاولی کو

تھی بس کہ غبار سے بھری وہ
آندھی سی اٹھی، ہوا ہوئی وہ

بکاولی کے احتجاجی لہجے سے ظاہر ہوتا ہے کہ وہ پھول چرانے والے کی ہمت و دلاوری پر حیران ہے۔اس وقت اس کی سائیکی اسے یقین دلاتی ہے کہ اب وہ کوئی پوشیدہ اور پوتر علامت نہیں رہی ہے'اب یہ علامت مفتوح ہو چکی ہے۔اس مقام پہ اپنی سائیکی کی آواز پر بکاولی اپنے فاتح کی تلاش میں نکلتی ہے اور بالآخر اسے تلاش کر لیتی ہے۔اس کے بعد تاج الملوک کے ساتھ ایک فاتح اور مفتوح کا رشتہ استوار ہوتا ہے۔ تاج الملوک کے نام بکاولی کا پہلا خط اسی نئے رشتہ کا اظہار ہے تاج الملوک جب اس کے سامنے پیش ہوتا ہے تو اس وقت بکاولی کے سارے غم و غصہ کا اظہار محض ایک ظاہری کیفیت کو ظاہر کرتا ہے ورنہ اس کے اندر کی دنیا مکمل طور پر تبدیل ہو چکی ہے اور اس میں تاج الملوک کے لیے گہری وابستگی قائم ہو چکی ہے۔وہ اس مسرت کو حاصل کر لیتی ہے جو صرف مفتوح ہو جانے کی صورت میں ممکن ہے۔ تاج الملوک بکاولی کا فاتح ہے مگر وہ بھی بکاولی کا مفتوح ہو جاتا ہے مگر در حقیقت ان میں کوئی فاتح رہتا ہے نہ مفتوح......دونوں مذہب عشق میں داخل ہو کر پہلی بار ابتدائی محبت کے بندھنوں میں اسیر ہوتے ہیں۔

بکاولی کے سامنے جب تاج الملوک پیش ہوتا ہے تو بکاولی کے ظاہری رد عمل میں شدت نظر آتی ہے مگر اس کے لب و لہجہ میں ہتھیار پھینکنے کے شواہد موجود ہیں وہ واضح طور پر اپنے مفتوح ہونے کا اظہار کرتی ہے:

آیا، تو وہ منتظر تھی خوں خوار
اندیشے سے کانپ اٹھا گنہ گار

واں غصے بھری غضب وہ چتون
پلکوں سے یہاں نظر پہ چلمن

واں سرمۂ چشم گرم تسخیر
یاں قطرۂ اشکِ تر گلوگیر

واں پھانسنے کو بلا وہ گیسو
یاں تاب سخن نہیں سرِ مو

بولی وہ پری بہ صد تامل
کیوں جی تمھیں لے گئے تھے وہ گل؟

کیا کہتی ہوں میں، ادھر تو دیکھو
میری طرف اک نظر تو دیکھو

ہے یا نہیں یہ خطا تمھاری
فرمائیے کیا سزا تمھاری؟

تاج الملوک بکاولی کے لب و لہجہ سے یہ نتیجہ اخذ کر لیتا ہے کہ وہ مہربانی کی جانب مائل ہے۔اس لیے وہ خود کو عاشق تسلیم کر لیتا ہے اور اپنے لیے سزا تجویز کرتا ہے:

کی عرض رضا ہے جو خوشی ہو
عاشق کی سزا جو پوچھتی ہو

مشکیں زلفوں سے مشکیں کسوا دو
کالے ناگوں سے مجھ کو ڈسوا دو

تلوار سے جو قتل ہو منظور
ابرو کے اشارے سے کرو چور

زنداں میں جو زندہ بھیجنا ہو اپنے دل تنگ میں جگہ دو

اس جواب پر بکاولی مکمل طور پر خود سپردگی کی حالت میں آجاتی ہے اور غالب سے مغلوب ہو جاتی ہے۔ اس لمحے کے لیے وہ خود دیر سے بے چین تھی۔ وہ تاج الملوک کو چھاتی سے لگا کر شعوری طور پر اپنے مفتوح ہونے کی تصدیق کر دیتی ہے۔ دونوں کے درمیان خواہش کی ابتدا ہوتی ہے' اور یوں انسان کے لاشعور میں موجود پری کو مفتوح کرنے کی خواہش پوری ہوتی ہے:

سن کے وہ شوخ مسکرا کے بولی اسے چھاتی سے لگا کے
گلچیں تو فقط نہیں چمن کا محرم ہے سارے تن بدن کا
رخ دیکھ چکی ہوں اب تیرا میں منہ دوسرے کو دکھاؤں۔ کیا میں
یہ کہہ کے لبوں سے قند گھولے مستی نے دلوں کے عقدے کھولے

فرائیڈ کا کہنا ہے کہ اضطراب (Anxiety) کے تمام لمحات ماں کے بطن سے علیحدگی کے تکلیف دہ لمحات کو از سر نو پیش کرتے ہیں جن میں دم گھٹنا اور دوران خون کی شدید تنگی شامل ہے جو پیدائش کے نتیجہ میں پیدا ہوتی ہے۔ اس طرح ہر نئی پیدائش اور جدائی اضطراب کو پیدا کرتی ہے۔ بکاولی پہلی بار دم گھٹنے اور دوران خون کی شدید تنگی کا تجربہ اس وقت کرتی ہے جب وہ رازِ عشق فاش ہونے پر تاج الملوک سے جدا کر دی جاتی ہے' یہ اس کی پہلی جدائی کا تجربہ ہے۔ شہزادہ تاج الملوک سے اس کے عشق اور جنس کا رشتہ منقطع کر دیا جاتا ہے۔ اس ظالمانہ انقطاع کا مقصد یہ ہے کہ بکاولی کو تاج الملوک سے دور کر کے قید کیا جائے اور اس کے ذہن سے اس انسان کی محبت کو مٹا دیا جائے' مگر بکاولی کے ذہن پر یہ نقش بہت گہرا ہے۔ قید و بند کی صعوبتوں سے یہ نقش مزید گہرا ہوتا ہے اور اس کے عشق میں استحکام پیدا ہوتا ہے۔

پہلی جدائی کا یہ صدمہ بکاولی کو بری طرح گھائل کرتا ہے اور اس آشوب میں اس کا دم گھٹنے لگتا ہے۔ اس کی جذباتی دنیا جو مسرتوں اور خوشبوؤں سے آباد تھی ویرانے میں بدل جاتی ہے' اس کے شب و روز آنسو بہانے میں صرف ہونے لگتے ہیں۔ ذہنی صدمے نے اس کے اعصاب کو شل کر دیا ہے اور اس کے ساتھ وہ بے خوابی کا شکار ہے۔ نتیجہ یہ ہے کہ اس کی توانائی شب و روز تیزی سے زائل ہوتی جا رہی ہے۔ اس کا خوب صورت جسم ہڈیوں کے ڈھانچے میں تبدیل ہو رہا ہے:

سنسان وہ دم بخود تھی رہتی کچھ کہتی تو ضبط سے تھی کہتی
کرتی تھی جو بھوک پیاس بس میں آنسو پیتی تھی کھا کے قسمیں
جامہ سے جو زندگی کے تھی تنگ کپڑوں کے عوض بدلتی تھی رنگ
یک چند جو گزری بے خور و خواب زائل ہوئی اس کی طاقت و تاب

صورت میں خیال رہ گئی وہ ہیت میں مثال رہ گئی وہ
آنے لگے بیٹھے بیٹھے چکر فانوسِ خیال بن گیا گھر

بکاؤلی کے کردار میں زبردست استقامت ہے۔اس کی ماں اسے قید وبند کی صعوبتوں میں پھینک دیتی ہے۔ مگر بکاؤلی اپنے عشق سے دست بردار نہیں ہوتی۔راجہ اندر کے حکم پر وہ ہر رات جلائی جاتی ہے' وہ اس دردناک عذاب کی منزل سے بھی گزرتی ہے اور بالآخر راجہ اندر اس کو سزا دیتا ہے اور اس کے جسم کا نچلا دھڑ پتھر کا اور بالائی دھڑ پری کا بن جاتا ہے۔بکاؤلی کے بدن کے زیریں حصے کو پتھر میں تبدیل کرنے میں مخصوص اشاریت موجود ہے۔بکاؤلی کے جسم کا بالائی حصہ تو جنسی تجربہ کی خواہش رکھتا ہے مگر زیریں حصہ عضویاتی طور پر معطل کر دیا گیا ہے۔اندر ایک اذیت پسند کردار معلوم ہوتا ہے جس نے بکاؤلی کو جنسی آشوب میں مبتلا کر دیا ہے۔وہ ایک مٹھ کے اندر مقید رہتی ہے۔کچھ عرصہ بعد یہ مٹھ بھی چتراوت کے حکم پر نیست ونابود کر دیا جاتا ہے۔بعد ازاں سرسوں کے کھیت میں اس کے جسم کا ملنا اور پھر دہقان کے گھر پیدا ہونا اور بارہ برس کی یہ ساری صعوبت برداشت کرنا' یہ سب باتیں ظاہر کرتی ہیں کہ وہ اول سے آخر تک کوئی سمجھوتہ نہیں کرتی۔بدترین حالات میں بھی اس کی شخصیت مکمل طور پر مستحکم رہتی ہے۔

اردو ادب کے بعض نقادوں نے ''گلزارِ نسیم'' کے دیومالائی اجزا پر اعتراض کیا ہے' ان اجزا کو وہ حقیقی زندگی سے دور سمجھتے ہیں۔ان کا خیال ہے کہ ان غیر حقیقی عناصر کی شمولیت سے مثنوی میں انسانی کردار محدود ہو جاتا ہے اور یوں کہانی کا توازن بگڑ جاتا ہے۔اس قسم کے اعتراضات کی وجہ یہ ہے کہ حقیقت پسند نقاد کلاسیکی ادب میں بھی دیومالائی عناصر کا وجود برداشت کرنے کے لیے تیار نہیں ہوتے۔وہ دیومالا کو محض دیومالا سمجھ بیٹھتے ہیں اور اس کے علامتی وجود کی طرف بالکل توجہ نہیں دیتے اور نہ ہی اس کے نفسیاتی پس منظر پر غور کرتے ہیں۔لہٰذا ''گلزارِ نسیم'' کی بہتر تفہیم کے لیے اس مثنوی کی نفسیاتی تعبیر ضروری ہے' اس تعبیر سے بہت سی ایسی باتیں واضح ہو جاتی ہیں جو بظاہر غیر اہم' غیر حقیقی یا بے معنی معلوم ہوتی ہیں مگر درحقیقت ان کے اندر معنویت کی ایک دنیا پوشیدہ ہے۔اور یہ معنویت ان کے علامتی اسلوب میں ہے۔اگر ہم ان علامتوں کے اندر سفر کریں تو ہمارے سامنے انسانی تجربے کی ایک بہت وسیع دنیا بے نقاب ہونے لگتی ہے اور ہم انسانی لاشعور میں ہزاروں برس پرانے تصورات سے آشنا ہونے لگتے ہیں۔''گلزارِ نسیم'' کو بہتر طور پر سمجھنے کے لیے آیئے ہم اس کا نفسیاتی تجزیہ کرتے ہیں۔

''گلزارِ نسیم'' ان عام داستانوں کی طرح سے ہے جن میں داستان کا ہیرو کسی قسم کے خوف وخطر کو خاطر میں لائے بغیر کسی مہم کو سر کرنے کے لیے روانہ ہوتا ہے۔اس مہم میں وہ ان دیکھی' ان جانی سرزمینوں کی طرف رخ کرتا ہے جہاں رستوں میں ہزاروں رکاوٹیں اس کے سامنے آکھڑی ہوتی ہیں' بڑے بڑے پہاڑ' گہرے پانی' خوف ناک جنگل اور صحرا' درندے اور مافوق الفطرت قوتیں اس کے رستے میں حائل ہو کر اسے ناکام لوٹانا چاہتی ہیں۔مگر ایسے موقعوں پر غیبی مدد اس کے کام آتی ہے۔اس سلسلے میں پرندے' جانور اور غیبی آوازیں اس کی رہبری کرتی ہیں۔اکثر داستانوں میں ہیرو کسی انسان دوست پرندے کی ہدایت سے رستہ پاتا ہے۔پرانا انسان ان پرندوں سے کیوں کر ہدایت پاتا تھا۔اس پر غور کیجیے۔پرانا انسان اپنی ناتمام خواہشات اور لاینحل مسائل کا جب حل سوچتا تھا تو

اس کا لاشعور اس حل کو پرندوں سے منسوب کر دیتا تھا۔ چنانچہ پرندے در حقیقت پرانے انسان کی تشنہ خواہشات اور مسائل کے حل کی تجسیمی شکلیں اختیار کر لیتے ہیں جن میں انسان کا خود اپنا ہی لاشعور چمکتا تھا۔

"گلزارِ نسیم" میں لاشعور کی ان ہدایات کی تجسیمی شکل طوطا ہے۔ طوطا تاج الملوک کے راستے میں حائل تمام رکاوٹوں کا حل بتاتا ہے۔ موقع یہ ہے کہ تاج الملوک صحرائے طلسم میں اسیر ہے جہاں ہر شے محض دیکھی جا سکتی ہے، چھونے پر کچھ ہاتھ نہیں آتا' مسئلہ یہ ہے کہ صحرائے طلسم سے کیوں کر نجات حاصل ہو؟ یہ سب کچھ شہزادے کو طوطا بتا رہا ہے۔ طوطے نے جتنی بھی چیزیں شہزادے کو بتائی ہیں وہ ایسی ہیں کہ صحرائے طلسم کی مہم سے نکلنے کے لیے اسے مکمل طور پر لیس کر دیتی ہیں اور وہ مستقبل میں مہم کے تمام خطرات سے محفوظ ہو جاتا ہے۔ مثلاً "پھل" کھانے سے وہ ہتھیار کی کاری ضرب سے بچ سکتا ہے گویا جسمانی طور پر وہ محفوظ ہو گیا ہے۔ لکڑی پاس رکھنے سے دشمن مہربان بن جاتا ہے۔ گویا لکڑی انسانوں کی ذہنی کایا کلپ کرنے کی ایک علامت ہے۔ جو پہلے سے موجود دشمنی کے رشتوں کو دوستی میں تبدیل کر دیتی ہے۔ ایک دوسری سطح پر لکڑی انسان کی اس خواہش کی تجسیمی علامت ہے کہ اس کے پاس کوئی ایسی شے ہونی چاہیے کہ جس سے وہ معاشرے میں اپنے متحارب گروہوں کو بغیر کسی نقصان کے اپنا مطیع بنا سکے۔ یہ علامت ان ذہنوں کی عکاسی کرتی ہے جو معاشرے میں قوی نہیں ہیں اور ان کے پاس طاقت نہیں ہے کہ جس سے دشمن پر غلبہ پا لیں۔ اب انہوں نے لکڑی کی علامت میں اپنی اس خواہش کی تجسیم کی ہے اور اپنی کم زوری' معذوری اور عدم طاقت کے بحران کو اس علامت میں ڈھونڈ لیا ہے۔

"چھال" سے بننے والی ٹوپی کی یہ خصوصیت ہے کہ اسے پہن کر انسان نظر نہیں آتا۔ یہ بھی انسان کے لاشعور میں بہتی ہوئی صدیوں پرانی خواہش ہے۔ غیر مرئی' ہونا اس خواہش کی علامت ہے کہ انسان اپنے ہم جنسوں میں ایک مافوق الفطرت برتری حاصل کرے یہ بات انسانوں اور مافوق الفطرت عناصر پر غلبہ پانے کی مظہر ہے۔ انسان کی برتری اس خواہش میں چھپی ہے۔

"پتا" زخموں کو مندمل کرتا ہے۔ زخمی ہونے کی صورت میں 'پتا' جسم کو ہر قسم کے زخم سے بچانے کی علامت ہے اور آخر میں گوند' وقتی طور پر انسان کو بھوک پیاس سے بے نیاز کر دیتی ہے۔ یہ سب چیزیں انسان کو ہلاکت سے بچانے والی علامتیں ہیں۔ قدیم انسان پر سب سے زیادہ ہلاکت ہی کا خوف طاری تھا۔ مافوق الفطرت عناصر کے سامنے اس کی بے بسی ظاہر ہوتی تھی اور وہ ان علامتوں کو اختیار کر کے اپنی ذات کو محفوظ کر لیتا تھا۔ یہ علامتیں اس کی پوری شخصیت کے لیے زرہ بکتر کی حیثیت رکھتی ہیں۔

مافوق الفطرت عناصر پر قابو پانا اور انہیں تسخیر کرنا انسان کے اجتماعی لاشعور کی ہمیشہ سے ایک خواہش رہی ہے۔ ہزاروں سال سے انسان اپنے اس اجتماعی لاشعور کا اظہار مختلف شکلوں میں کرتا رہا ہے۔ اس کی یہ ازبس خواہش رہی ہے کہ وہ کسی نہ کسی طرح ان عناصر پر قابو پا کے انہیں اپنے زیرِ نگیں کر سکے اور پھر ان سے مافوق الفطرت کام لے سکے' جیسا کہ بیشتر داستانوں میں اس جذبے کی نمود ملتی ہے۔ "الہ دین کا چراغ" اس اجتماعی لاشعور ہی کی ایک عملی صورت ہے۔ چراغ رگڑنے سے جن حاضر ہوتا ہے اور پھر یہ جن مالک کا ہر حکم بجا لانے کے لیے ہمہ

تن تیار ملتا ہے اور الہ دین اپنی ساری محرومیوں اور خواہشات کی تکمیل اس کے ذریعے کر لیتا ہے۔ اسی طرح سے گلزارِ نسیم میں "تاج الملوک"، "حمالہ" دیونی کو بلانے کے لیے اس کے بال استعمال کرتا ہے اور دیونی حاضر ہو کر اس کا مسئلہ حل کر دیتی ہے۔

مافوق الفطرت عناصر کے ساتھ انسان کے اجتماعی لاشعور کی کچھ اور خواہشات بھی وابستہ ہیں۔ پری' مافوق الفطرت مخلوق میں سب سے زیادہ خوب صورت مخلوق سمجھی جاتی ہے۔ انسان کے نزدیک پری حسن کا آدرشی معیار ہے۔ اس آدرشی معیار سے جنسی قربت کا تصور اس کے خوابوں کا حصہ ہے۔ تاج الملوک اور بکاولی کی اولین مباشرت اور پھر شادی میں انسان کے اجتماعی لاشعور ہی کی لہر موجود ہے۔ یہ اشعار دیکھیے:

اولین ملاقات میں بکاولی تاج الملوک سے مخاطب ہوتی ہے:

گلچیں تو فقط نہیں چمن کا | محرم ہے سارے تن بدن کا
رخ دیکھ چکی ہوں اب تیرا میں | منہ دوسرے کو دکھاؤں کیا میں
یہ کہہ کے لبوں سے قند گھولے | مستی نے دلوں کے عقدے کھولے
کاوش پہ ہوا گہر سے الماس | غنچے نے بجھائی اوس سے پیاس
واں غنچۂ یاسمن تھا گلنار | یاں دامنِ سرو ارغوان زار

اس مقام پر ہم اس بات کی طرف اشارہ کرنا ضروری سمجھتے ہیں کہ مندرجہ بالا اشعار میں پایا جانے والا ادبی قرینہ نسیمؔ کی تخلیق ہے۔ اس سے قبل لکھنو میں جرأتؔ کی معاملہ بندی والی روایت بے حد مقبول تھی۔ ناسخؔ کی خیال بندی سے یہ روایت کافی حد تک دب کر رہ گئی تھی۔ نسیمؔ کے ہاں یہ روایت جنسی رمزیت اور کنائے کی شکل میں دوبارہ ظہور پاتی ہے۔ جرأت کے ہاں جنسی جذبہ کا تلذذ براہِ راست ظاہر ہوتا تھا مگر "گلزارِ نسیم" میں جنسی جذبوں کا اظہار تلازموں، تشبیہوں، استعاروں کی شکل میں ملتا ہے۔ جب کہ جرأت کے ہاں جسم کے ایک ایک عضو سے جنسی بھوک پکارتی ہے۔ نسیمؔ کی لفظی صناعی نے جنسی تلذذ کو لطیف جمالیاتی تلازموں کی شکل میں منتقل کر دیا ہے۔ لکھنو کی عشقیہ شاعری میں جنس کا یہ طرزِ احساس پہلی بار "گلزارِ نسیم" میں نظر آتا ہے۔ اور شاید یہیں پر ختم بھی ہو جاتا ہے۔

"گلزارِ نسیم" کے قصے، کرداروں کے جائزے اور نفسیاتی تجزیے کے بعد اب ہم مثنوی کے بعض فنی پہلوؤں کی طرف توجہ کرتے ہیں اور یہ دیکھتے ہیں کہ فن کے میدان میں نسیمؔ نے کیا کارنامہ سر انجام دیا ہے' کیوں کہ مثنوی کی حقیقی قدر و قیمت کا انحصار اس کے فن پر ہی ہے۔ نسیمؔ کے استاد آتشؔ کا مشہور شعر ہے:

بندشِ الفاظ جڑنے سے نگوں کے کم نہیں
شاعری بھی کام ہے آتشؔ مرصع ساز کا

اگر سچ کہا جائے تو یہ شعر آتشؔ سے زیادہ ان کے شاگرد رشید دیا شنکر نسیمؔ کی شاعری پر منطبق ہوتا ہے۔ وہ جو پال ویلری (Paul Valery) نے کہا تھا کہ شاعری لفظوں کا کھیل ہے تو نسیمؔ کی شاعری واقعتاً لفظوں کے

اس کھیل کی ایک عمدہ مثال ہے۔

نسیمؔ کا زمانہ وہ ہے جب لکھنو فکر و معنی کی شاعری سے کنارہ کش ہو چکا تھا۔ معاشرے میں چھوٹی بڑی کوئی بھی فکری روایت موجود نہ تھی۔ اس لیے شاعری کی باطنی دنیا میں زبردست خلا نظر آتا تھا' لہٰذا اس خلا کو لکھنو کے شعرا نے خیال بندی' رعایت لفظی اور اسی نوع کے دیگر اسالیب اور فنی محاسن سے پر کیا۔ یہ سب محاسن لفظی کھیل کی حیثیت رکھتے تھے۔ نسیمؔ اس لفظی کھیل کے سب سے اہم شاعر کہے جا سکتے ہیں۔ جن کے ہاں ہیئت' اسلوب اور شعری لغت میں لفظ ایک طلسمی کیفیت کا حامل ثابت ہوتا ہے۔ آتشؔ کی روایت میں وہ اپنے زمانے کا سب سے بڑا صناع تھا جو لفظوں کے ربط' ترتیب' بندش اور آہنگ میں کمال رکھتا تھا' وہ ایسا ماہر مرصع ساز ہے کہ جس کے جوڑے ہوئے لفظی مجموعوں کو اپنی جگہ سے ہلانا ممکن نہیں ہے اور اس کی مرصع سازی سے کوئی لفظی نگینہ نکال سکتے ہیں نہ داخل کر سکتے ہیں۔ لفظی بند شوں کا یہ کھیل اس کی شاعری میں قائم بالذات نظر آتا ہے۔ اسی فن سے متاثر ہو کر عبدالقادر سروری نے یہ کہا تھا کہ نسیمؔ اپنے عہد کی حقیقی پیداوار تھے۔ صناعی کا ایک اچھا ذوق رکھتے تھے' اسی لیے جب انہوں نے "گلزارِ نسیم" لکھی تو اس کو مشرق کی مخصوص صناع ذہنیت کا کارنامہ بنا دیا۔"[۲۶]

نسیمؔ لکھنو کے تہذیبی تجربے کا شاعر ہے۔ لکھنو وہ مقام بن گیا تھا جہاں شے کو صناعی کا درجہ حاصل تھا۔ یہی رویہ ادب میں بھی موجود تھا جہاں ہر لفظ صناعی کا درجہ رکھتا تھا۔ یہ صناعی لفظ کے تناسبات' رمزیت' ایمائیت اور کنایت میں نظر آتی تھی۔ ایک ہلکے سے ذہنی اشارے سے لفظ کی دنیا بدل دی جاتی تھی۔ لفظ کچھ کا کچھ بن جاتا تھا اور یہ اس دور کے کمال فن میں شامل تھا۔ مگر اصل کمال فن یہ تھا کہ لفظ کی معنویت بدلنے کے باوجود تناسبات لفظی سے مصنوعی پن یا شعوری کوشش محسوس نہ ہو۔ لکھنو میں تناسبات لفظی کی بیشتر شاعری میں شعوری کوشش محسوس ہوتی ہے' اسی لیے آج یہ شاعری پڑھنے کے لائق بھی نہیں رہی۔ مگر نسیمؔ کی شاعری میں لفظی صناعی کا مظاہرہ با معنی رہتا ہے۔ رعایت لفظی یا تناسبات لفظی کے استعمال سے شاعری اسی صورت میں محفوظ رہ سکتی ہے جب اس میں لفظی تناسب ایک اضافی حیثیت کا حامل ہو اور اس شاعری کی اصل توانائی اس کے حقیقی معنی میں موثر طور پر موجود ہو۔

فن کے اعتبار سے رعایت لفظی لکھنو سکول کی پہچان بن گئی تھی۔ رعایت لفظی سے مراد ہے ایک لفظ کی رعایت سے دوسرا لفظ لانا۔ اب دیکھنا یہ ہے کہ ان الفاظ کا آپس میں کس قسم کا تعلق بنتا ہے۔ ایسے دو لفظوں میں کبھی معنوی مناسبت ہوتی ہے اور کبھی تضاد...... اور کبھی مناسبت یا تضاد کا دھوکہ بھی ہوتا ہے۔ کبھی ایک لفظ کے دو معنی ہوتے ہیں جن میں سے کبھی ایک مراد ہوتا ہے اور کبھی دونوں۔[۲۷] عہدِ ناسخ اور مابعد میں یہ صنعت بہ کثرت استعمال ہوتی تھی اور انتہائی مقبول تھی اور امانتؔ کی شاعری میں جا کر تو یہ صنعت شاعری کے لیے ایک ستم بن گئی تھی۔ دیا شنکر نسیمؔ کے ہاں بھی یہ صنعت ان کے دبستان کی پہچان کے طور پر موجود ہے۔ لکھنو کا کوئی بھی شاعر اس سے حذر نہ کر سکتا تھا' حد یہ تھی کہ رعایت لفظی لکھنو میں شعرا کے اجتماعی تجربہ کا حصہ بن گئی تھی اور اس عہد کے شعرا میں یہ صنعت بطور شعری اشتراک کے نظر آتی تھی۔ ایک اعتبار سے دیکھا جائے تو یہ صنعت کسی بھی صاحب فن شاعر کے لیے خطرہ کا موجب بن سکتی تھی۔ ایسے شعرا جو اس صنعت کو شعوری طور پر استعمال کرتے تھے' ان کی شاعری کے لیے

یہ صنعت عیب بن جاتی تھی، لیکن وہ شعرا جو لاشعوری طور پر اس صنعت کو استعمال کرتے تھے،ان کے ہاں یہ صنعت حسن کا درجہ اختیار کر لیتی تھی۔ نسیمؔ ان شعرا میں ہیں جن کے ہاں رعایت لفظی کا استعمال لاشعوری سطح پر ملتا ہے۔ یہی سبب ہے کہ پہلی نظر میں ہم ان کے شعر کے اندر معنی اور جذبہ انگیزی کی کیفیت محسوس کرتے ہیں اور اس کے بعد ہماری نظر رعایت لفظی پر پڑتی ہے۔ نسیمؔ کے یہ اشعار اس بات کی شہادت دے سکتے ہیں:

منہ دھونے جو آنکھ ملتی آئی پر آب وہ چشم حوض پائی

دیکھا تو وہ گل ہوا ہوا ہے کچھ اور ہی گل کھلا ہوا ہے

مشکیں زلفوں سے مشکیں کسواؤ کالے ناگوں سے مجھ کو ڈسواؤ

زنجیرِ جنوں کڑی نہ پڑیو دیوانے کا پاؤں درمیاں ہے

رعایت لفظی اور دیگر شعری محاسن کے ساتھ ساتھ "گلزارِ نسیم" میں محاورے کا استعمال نہایت موزوں طور پر ملتا ہے۔ یہ استعمال اس قدر بے تکلفی اور لاشعوری سطح پر کیا گیا ہے کہ ایک تخلیقی تجربہ معلوم ہوتا ہے۔ یوں دیکھا جائے تو اس تہذیب و معاشرت کا زرِ کامل عیار محاورہ تھا۔ وہ لوگ محاورے کی آنکھ سے دیکھتے اور سوچتے تھے۔ محاورے کے بغیر دیکھنا، سوچنا، چلنا اور کچھ کرنا ممکن ہی نہ تھا۔ وہ سمجھتے تھے کہ محاورہ وسیع تر سماجی تجربے کا اظہار ہے اور اس اظہار کو پیش کر کے وہ تہذیب کے مجموعی تجربے میں شریک ہو رہے ہیں۔ گویا محاورہ ان کو تہذیب سے ہم آہنگ کرتا تھا۔ محاورے تو تہذیب کے اجتماعی تجربے کی سچائی کے مظہر بن جاتے ہیں۔ اس لیے معاشرہ محاورے ہی کے ذریعے سانس لیتا اور آگے بڑھتا ہے۔ نسیمؔ کے ہاں محاورے کے اندر معاشرہ کیسے سانس لیتا ہے۔ اس کی چند مثالیں یہ ہیں:

دونوں کے رہی نہ جان تن میں کاٹو تو لہو نہ تھا بدن میں

کھویا ہوا مال ہاتھ آیا بولا وہ کہ شکر ہے خدایا

حرمت میں لگایا داغ تو نے لٹوائی باغِ بہار تو نے

کیا لطف جو غیر پردہ کھولے جادو وہ جو سر چڑھ کے بولے

محفل میں جو آئی شمعِ محفل پروانوں کا ہاتھ سے گیا دِل

نسیمؔ چیزوں اور واقعات کو جزئیات کی حد تک بیان نہیں کرتا۔ ذہنی طور پر وہ جزئیات نگاری کا قائل معلوم نہیں ہوتا۔ اس لیے اس کے ہاں "سحر البیان" جیسی تفصیلات نہیں ملتی ہیں۔ نسیمؔ کے ہاں بیان کا پھیلاؤ نہیں ہے، بلکہ اس کے عین برعکس وہ پھیلاؤ کو سمیٹنے کی طرف مائل ہے۔ ناسخؔ اور آتشؔ کے اثر سے لکھنؤ میں خیال بندی اور معنی آفرینی کا جو اسلوب پروان چڑھا تھا، اس میں بھی خیال کو سمیٹنے کا رجحان ہے۔

نسیمؔ کی اس خوبی کو ایجاز و اختصار کا نام بھی دیا جاتا ہے۔ بیسویں صدی کے آغاز میں "گلزارِ نسیم" کے پہلے نقاد چکبستؔ نے یہ کہا تھا کہ اختصار اس مثنوی کا عجیب جوہر ہے۔ واقعی دریا کو کوزے میں بند کیا ہے۔[۲۸] آزادؔ بھی "گلزارِ نسیم" کے اختصار کے معترف تھے۔[۲۹] ڈاکٹر فرمان فتح پوری کی رائے یہ ہے کہ اختصار و ایجاز کا فن جس حسن و خوبی سے "گلزارِ نسیم" میں برتا گیا ہے' اردو شاعری میں اس کی مثال نظر نہیں آتی۔[۳۰] اردو ادب کے بعض نقاد اختصار کو "گلزارِ نسیم" کی کم زوری قرار دیتے ہیں بلکہ ڈاکٹر سید عبداللہ کے نزدیک "گلزارِ نسیم" کا سب سے بڑا عیب اس کا اختصار ہے۔[۳۱]

"گلزارِ نسیم" کے ایجاز و اختصار کی ایک مثال دیکھیے۔ منظر یہ ہے کہ شہزادہ تاج الملوک بکاولی کو اپنے ساتھ لے کر گلشن نگاریں میں پہنچتا ہے اور سب لوگ خوشی مناتے ہیں۔ یہ نسیمؔ کا فن ہے کہ اس نے محض چند اشعار میں اس منظر کو صاف 'روشن' بامعنی اور بارونق بنادیا ہے:

پہچان کے سب نے غل مچایا	"آیا تاج الملوک آیا"
داخل جو ہوئے محل کے اندر	محمودہ لپکی' دوڑی دلبر
دلبر یہ وہی بکاولی ہے	محمودہ دیکھ کیا پری ہے!
سبحان اللہ کہہ کے' دلبر	بولی کہ یہ گھر ہوا منور
محمودہ نے کہا : مبارک!	خوشنودی آشنا مبارک!

"سحر البیان" اور "گلزارِ نسیم" اپنے اپنے مزاج کے اعتبار سے دو مختلف مثنویاں ہیں۔ ان کا تقابلی جائزہ واقعتاً عجیب سا لگتا ہے مگر اس مقام پر ہم چند اشاروں میں ان دونوں مثنویوں کے بارے میں کچھ کہنے کی کوشش کریں گے۔ "گلزارِ نسیم" بنیادی طور پر قصہ کہانی کی مثنوی نہیں ہے بلکہ یہ اسلوبیاتی مثنوی ہے۔ اس مثنوی کی قدر و قیمت اس کے اسلوبیاتی حسن نگارش ہی میں نظر آتی ہے' جب کہ "سحر البیان" قصہ کہانی کی مثنوی ہے۔ ڈاکٹر محمد صادق ان مثنویوں کے فنی محاسن کی امتیازی خوبیوں کا ذکر کرتے ہوئے کہتے ہیں کہ میر حسنؔ کے ہاں مواد اور اسلوب متوازن ہیں۔ میر حسنؔ کا اسلوب کہانی کے اظہار پر توجہ صرف کرتا ہے' اس کے برخلاف نسیمؔ کہانی سے زیادہ اسلوب میں دلچسپی رکھتا ہے۔[۳۲]

میر حسنؔ تمثالوں کی حیاتی توانائی سے کام لیتا ہے۔ اس لیے اس کے ہاں تمثالوں کی حساسیت بہت نمایاں ہے اور منظر روشن' صاف اور موثر ملتے ہیں۔ جب کہ نسیمؔ کے ہاں تمثالوں میں حیاتی توانائی کی جگہ تشبیہ' استعارے کنارے اور رمز کا اسلوب ملتا ہے۔ حسنؔ نے منظر نگاری میں ایک سیدھا سادا اور فطری اسلوب برتا ہے۔ لیکن نسیمؔ دبستانِ لکھنو سے تربیت پانے والے شاعر تھے، ناسخؔ کے اثرات کے باعث وہ اظہار کے واقعی' حقیقی اور فطری رویوں کو اختیار نہیں کرتے۔ یہ سیدھے سادے فنی رویے اس روایت کی پیاس بجھانے سے قاصر تھے۔ اس روایت میں خیال بندی اور معنی آفرینی کے عمل سے اسلوب میں رمز اور کنائے کا دخل بہت وسیع پیمانے پر فروغ پاچکا

تھا۔ اظہار کے سادہ اور فطری اسلوب کا زمانہ گزر چکا تھا اور اب لکھنو کے خیال بند معاشرے میں رمز اور کنائے کے اسلوب کو فنی فوقیت کا درجہ حاصل تھا۔ چناں چہ نسیمؔ کی ذات میں اس عہد کی ادبی اور تہذیبی روایت مجتمع ہو جاتی ہے۔ لکھنو کے طویل تہذیبی تجربے سے بننے والا طرزِ احساس نسیمؔ کے اسلوب میں منتقل ہوتا ہے۔ اسی لیے عبدالقادر سروری نے ''گلزارِ نسیم'' کو ''لکھنو کے آخری ایام کے شائستہ ترین مذاق کی یادگار''[۳۳] قرار دیا ہے۔ گلزارِ نسیم' سے مکالمہ کا مطلب یہ ہے کہ ہم اس تہذیبی روایت سے ہم کلام ہو رہے ہیں اور اس تہذیبی روایت سے ہم کلام ہونے کے لیے ہمیں اس عہد کے تہذیبی شعور میں سفر کرنا ہے جہاں فن کار کا ذہن رمز' کنائے' معنوی باریکی اور استعارے کی شکل میں اپنے فن کا اظہار کرتا تھا۔ جہاں منظر کی خارجی تہوں کو دیکھنے میں لطف نہیں تھا' بلکہ منظر کی تہوں کو کھولنے میں لطف تھا بلکہ ان تہوں کے اسرار کو مزید اسرار کے ساتھ دیکھنے میں لطف تھا۔ جہاں واقعیت کی جگہ تشبیہ یا کنائے کی زبان اظہار کو حسن بخشتی تھی اور ذہن کے لیے تصور اور خیال کو مرتب کرنے کے وسیع مواقع مہیا کرتی تھی۔ میر حسنؔ کا اسلوب ہمیں فی الفور حاصل ہونے والے خیال کی مسرت عطا کرتا ہے۔ مگر نسیمؔ کا اسلوب ہمیں آہستگی کے ساتھ خیال کی بہجت سے ہم کنار کرتا ہے۔ اس اسلوب کی ایک خصوصیت یہ ہے کہ اس کا رمزیہ انداز ایک نامختتم احساس مہیا کرتا ہے جوں جوں ہم رمزیہ انداز میں سفر کرتے ہیں ہمارے اندر بہجت کے نئے نئے دروازے مسلسل کھلتے چلے جاتے ہیں:

بارہ دری واں جو سونے کی تھی ۔۔۔ سو خواب گہِ بکاولی تھی
گول اس کے ستون تھے ساعدِ حور ۔۔۔ چلمن: مژگان چشم مخمور
دکھلاتا تھا وہ مکان جادو ۔۔۔ محراب سے' در سے چشم و آبرو
پردہ جو حجاب سا اٹھایا ۔۔۔ آرام میں اس پری کو پایا
بند اس کی وہ چشم نرگسی تھی ۔۔۔ چھاتی کچھ کچھ کھلی ہوئی تھی
سمٹی تھی جو محرم اس قمر کی ۔۔۔ برجوں پہ سے چاندنی تھی سر کی
لپٹے تھے جو بال کروٹوں میں ۔۔۔ بل کھا گئی تھی کمر' لٹوں میں

ان اشعار میں متعلقات پرستی (Fetishism) کا اثر نمایاں ہے۔ بکاولی نیم عریاں حالت میں محوِ خواب ہے مگر تاج الملوک کے لیے وہ جنس کا ایک جاگتا ہوا روشن استعارہ بن جاتی ہے۔ اس کی نیم عریاں چھاتی اور اس میں سے ابھرتے ہوئے پستان اور لٹوں میں بل کھاتی ہوئی کمر' تاج الملوک کی جنسی حس کو تیز کرنے کے سامان رکھتی ہے۔

پرانی کہانیوں کی اشاریت میں کپڑوں کے اترنے کی ایک مخصوص تعبیر بیان کی جاتی ہے۔ یہی اشاریت یورپی داستانوں اور مصوری میں بھی پائی جاتی ہے۔ پروفیسر جیلانی کامران اس اشاریت کی وضاحت کرتے ہیں' ان کا خیال ہے کہ جہاں کہیں کسی مصور یا شاعر نے ننگے یا عریاں بدن کو ظاہر کیا ہے' اس سے مراد اس خاص کردار کی غیر جسمی کیفیت ہے۔ ایک ایسی کیفیت جو مقام اور وقت سے بالاتر اور بے نیاز ہے۔ غالباً یہی کیفیت بکاولی کی نیم

عریاں حالت میں دکھائی دیتی ہے۔ تاج الملوک پھول توڑنے کے بعد بکاولی کے نیم عریاں بدن کو دیکھتا ہے۔اس سے تاج الملوک کے فکری تاثرات کی کیفیت مراد ہے۔سوال یہ نہیں کہ کیا بکاولی نیم عریاں ہے بلکہ سوال یہ ہے کہ تاج الملوک کسے دیکھتا ہے؟ تاج الملوک بکاولی کو نہیں دیکھتا بلکہ اس دنیا کی مرکزی علامت کو مجسم اپنے سامنے دیکھتا ہے جس دنیا میں وہ ہر لحاظ سے اجنبی ہے۔یہ دنیا زمینی دنیا سے مختلف اور بہتر ہے۔"[۳۴]

میر حسن کی ''سحر البیان'' کھیل 'تماشے' مناظر اور ہجوم کے اجتماع کا آہنگ رکھتی ہے۔ ''سحر البیان'' کے آہنگ میں اجتماعی تہذیبی زندگی کی گہما گہمی' رونق اور چہل پہل کا شور سنائی دیتا ہے۔اس آہنگ میں آوازیں ہی آوازیں سنائی دیتی ہیں۔یوں لگتا ہے کہ جیسے ہم تاریخ کے سفر میں ایک تہذیبی کارواں کے ساتھ آگے آگے بڑھتے جارہے ہیں اور اس کارواں سے ہمہ وقت مختلف قسم کی آوازوں کا زیر وبم مسلسل سنائی دیتا ہے اور ہمارے اعصاب ایک تسلسل کے ساتھ آوازوں کے اس زیر وبم سے محظوظ ہوتے رہتے ہیں۔ میر حسن کے ہاں چونکہ موسیقی کا گہرا شعور موجود تھا'اس لیے ان کے شعری آہنگ میں موسیقی کے رنگ مسلسل تیرتے رہتے ہیں۔اردو شاعری کی تاریخ میں ''سحر البیان'' جیسا آہنگ ملنا مشکل ہے کہ اس میں تہذیب کا ایک اجتماعی آہنگ سمویا ہوا ہے...... میر حسن کا شعری آہنگ فرد کی ذات سے زیادہ معاشرے کی ذات کا آہنگ ہے۔ایک ایسا آہنگ کہ جس میں معاشرے کے اجتماعی سانسوں کی آواز سنائی دیتی ہے لیکن اس کے مقابلہ میں ''گلزارِ نسیم'' کا شعری آہنگ مختلف ہے۔ ''گلزارِ نسیم'' کا آہنگ معاشرے سے زیادہ فرد کی ذات کا آہنگ ہے۔اس میں ہجوم کے اجتماع کا شور نہیں ہے بلکہ فرد کا اپنی ذات سے مکالمہ معلوم ہوتا ہے۔اس لیے یہ کہا جاسکتا ہے کہ ''گلزارِ نسیم'' کا آہنگ دروں بیں آہنگ ہے۔اس میں فرد کی ذات کی داخلی خاموشی' سکون اور سکوت سے آہنگ کے سر مرتب ہوتے ہیں۔ ''گلزارِ نسیم'' کے آہنگ میں تہذیب کے کارواں کی تیزی' شور اور حرکت نہیں ہے۔اس کے اندر راتوں کی خاموشی میں سفر کرنے والے صحرائی کاروانوں کا سا سکوت ملتا ہے جہاں افراد دور تک دیکھ نہیں سکتے' تیز چل نہیں سکتے۔ یہاں بس آہستہ آہستہ اپنے اندر ہی اندر دیکھنے اور چلنے میں لطف ہے۔ ''گلزارِ نسیم'' میں تہذیبی ٹھہراؤ ہے۔ معاشرتی تکلفات اور آداب کی کیفیات کو محسوس کیا جاسکتا ہے۔ یہاں معاشرے کی ہر تصویر سے ان کیفیات کا آہنگ برابر سنائی دیتا ہے۔ ''گلزارِ نسیم'' کا ایک منظر یہ ہے کہ تاج الملوک پری کو ایک جن کی قید سے نجات دلوا کے اس کے ماں باپ کے پاس لاتا ہے۔پری کے ماں باپ کی گفت گو' کردار اور برتاؤ میں لکھنو کی ادبی انسانیات نظر آتی ہے:

حسن آرا اس پری کی مادر — باپ اس کا بادشاہ مظفر
قدموں پہ گرے' کہا ادب سے — حرمت رہی آپ کے سبب سے
بولا وہ: خدا خدا کرو' واہ! — ہے جملہ جہاں کا مالک اللہ
قادر وہی' کبریا وہی ہے — آخر وہی' ابتدا وہی ہے
بولے وہ کہ حق ہے' جو ہے فرماں — تم وقت کے اپنے ہو سلیمان
کھولو کمر' آؤ لطف فرماؤ — شربت پیو' میوہ ہائے تر کھاؤ

بولا وہ کہ اشتہا کسے ہے!
کھانے کا مزہ رہا کسے ہے!
سیاح کو کیا قیام سے کار
شبنم نہیں، جاگزینِ گلزار
درویش رواں رہے تو بہتر
آبِ دریا بہے تو بہتر
روح افزا بول اٹھی: اجی واہ
ہم جانے نہ دیں گے تم کو واللہ
آرام کرو، کرم کرو، آؤ
ہم رام ہوئے، نہ رم کرو، آؤ
مجھے سے الگ مکاں میں لائی
آرام کی جا قرار پائی
اصحابِ نیاز کھانے لائے
اربابِ نشاط گانے آئے

ارم کے حوض سے جب بکاولی کا پھول چوری ہو جاتا ہے تو اس پریشان کن موڑ پر بکاولی کی آہ و بکا کے اظہار کے لیے نسیم نے جو شعری وضع اختیار کی ہے اس کے پیچھے بھی لکھنو کا ثقافتی آہنگ موجود ہے۔ بکاولی کی یہ آہ و بکا لکھنو کی کسی مہذب خاتون کی فریاد معلوم ہوتی ہے۔ جو بے حد شائستگی، توازن اور ایک خاص تہذیبی سطح پر فریاد کر رہی ہے۔ اسے پھول گم ہونے پر ازبس صدمہ پہنچا ہے، اس صدمے سے وہ نیم دیوانی ہو چلی ہے مگر اس شدید صدمے کے باوجود وہ اپنے حواس کی دنیا میں اپنے تہذیبی آہنگ کے ساتھ بہ دستور ملتی ہے۔ وہ تہذیب کے مروجہ قرینوں اور حدود کے اندر رہ کر ہی اپنے ذاتی غم والم کا اظہار کرتی ہے:

ہے ہے مرا پھول لے گیا کون!
ہے ہے مجھے خار دے گیا کون!
ہاتھ اس پہ اگر پڑا نہیں ہے
بو ہو کے تو پھول اڑا نہیں ہے
نرگس دکھا کدھر گیا گل؟
سوسن! تو، بتا کدھر گیا گل؟
سنبل! مرا تازیانہ لانا
شمشاد! انہیں سولی پر چڑھانا
تھرائیں خواصیں صورتِ بید
ایک ایک سے پوچھنے لگی بھید
نرگس نے نگاہ بازیاں کیں
سوسن نے زبان درازیاں کیں
پتا بھی پتے کو جب نہ پایا
کہنے لگیں: کیا ہوا خدایا!
اپنوں میں سے پھول لے گیا کون
بیگانہ تھا سبزے کے سوا کون!
شبنم کے سوا چرانے والا
اوپر کا تھا کون آنے والا
جس کف میں وہ گل ہو، داغ ہو جائے
جس گھر میں ہو، گل چراغ ہو جائے

بکاولی کے اس احتجاج میں نہایت لطیف کنایے استعمال ہوئے ہیں۔ یہاں بھی لکھنو کا جمالیاتی آہنگ موجود ہے۔ صبا، درخت، پھول، خار اور شبنم وغیرہ وہ مظاہر ہیں جنہیں بکاولی نے اپنی اعصابی شکست کے لیے استعمال کیا ہے۔ یہ مظاہر بکاولی کے احتجاج اور اس کے شدید غصے کو لطیف جمالیاتی پیرایوں میں بدل دیتے ہیں اور بکاولی کا غیظ

غضب متوازن ہو جاتا ہے۔

اس نوعیت کی مثال کے لیے ایک اور منظر...... مقام وہ ہے کہ بکاولی کے سامنے تاج الملوک کو پیش کیا جا رہا ہے' بکاولی کی حالت اس ایک شعر سے عیاں ہو سکتی ہے:

آیا تو وہ منتظر تھی خوں خوار — اندیشہ سے کانپ اٹھا گنہ گار

اب اس خوں خوار پری کی گفتگو ملاحظہ ہو:

بولی وہ پری بصد تامل — "کیوں جی تمہیں لے گئے تھے وہ گل

کیا کہتی ہوں میں ادھر تو دیکھو — میری طرف اک نظر تو دیکھو

ہے یا نہیں یہ خطا تمہاری — فرمائیے کیا سزا تمہاری"

خوں خوار پری کے روپ میں لکھنو کی ایک شائستہ عورت تاج الملوک سے مخاطب ہوتی ہے جو ایک سنگین جرم کے باوجود مجرم کو "کیوں جی" سے مخاطب کر رہی ہے اور "فرمائیے کیا سزا تمہاری"۔ اس مصرع میں بھی لکھنو کا تہذیبی آہنگ سنائی دے رہا ہے۔

ہر بڑا شاعر اپنے عہد میں ایک نئے شعری امکان کو تخلیق کرتا ہے۔ اس دریافت میں وہ اپنے ماضی اور حال کے ذخائر کے مطالعہ سے ایک ایسا نیا شعری امکان دریافت کر لیتا ہے جو اس عہد کی بہترین روایات سے معمور ہوتا ہے۔ یہ نیا شعری امکان حال سے مستقبل کی طرف قدم بڑھاتا ہے اور آنے والے زمانوں میں بھی زندہ رہتا ہے' بڑا شاعر وہی ہے جو اس نئے شعری امکان کو دریافت کر سکتا ہے۔

"گلزار نسیم" اپنے عہد کے ایک نئے شعری باطن کی شاعری ہے' یہ ایک ایسے نقطے کی دریافت ہے جہاں اس عہد کی اعلیٰ ترین شعری روایات مجتمع ہو گئی ہیں۔

بڑی شاعری کا ایک امتحان یہ بھی ہے کہ یہ شاعری نہ صرف اپنے دور میں بلکہ آنے والے ادوار میں بھی زندہ رہتی ہے۔ بڑی شاعری کے اندر اس کے عصری حوالے کم زور بھی پڑ جائیں تو کوئی فرق نہیں پڑتا۔ بالعموم تمام شاعروں کے ساتھ یہ ماجرا ہوتا ہے کہ ان کی شاعری کے عصری حوالے اپنا دور پورا کرنے کے بعد نئے ادوار کے لیے بامعنی نہیں رہتے اور آنے والے ادوار ان سے اپنی شناخت نہیں کر پاتے۔ لہٰذا ایسے عصری حوالے ایک عہد کی ضرورت پورا کرنے کے بعد خود بخود اپنی تخلیقی قوت سے محروم ہو جاتے ہیں۔ "گلزار نسیم" کو بھی اسی زاویہ نظر سے پرکھنے کی ضرورت ہے۔ اس مثنوی میں بھی بہت سے عصری حوالے موجود ہیں۔ ذرا دیکھیے کہ تناسبات لفظی' خیال بندی' ضلع' مجاز مرسل اور دیگر فنی محاسن اپنے دور کے شعری تجربات میں کتنی اہمیت کے حامل سمجھے جاتے تھے۔ کوئی بھی شاعر اس قسم کے شعری محاسن کا اعلانیہ اظہار کیے بغیر شاعر ہونے کا دعویٰ بھی نہ کر سکتا تھا۔ نسیمؔ کی تہذیب پہ یہ شعری محاسن چھائے ہوئے تھے اور سچ تو یہ ہے کہ نسیمؔ کے عہد کے ادبی معیارات میں یہ محاسن شعوری سطح پر پرکھے جاتے تھے۔ ان ہی محاسن کی بنا پر انیسویں صدی کے نصف آخر سے بیسویں صدی کے ربع اول تک "گلزار نسیم" کو جانچا اور پرکھا جاتا تھا' مگر گزشتہ ایک صدی سے نسیمؔ کے عہد کے یہ فنی محاسن اپنی قدر و قیمت بھی

کھو بیٹھے ہیں۔ جدید تنقید میں ان کا ذکر تک نہیں کیا جاتا۔ اس کے باوجود "گلزارِ نسیم" کو آج بھی بڑی شاعری شمار کیا جاتا ہے۔ اور بقول احتشام حسین اس مثنوی کو شاعرانہ اور فن کارانہ تخلیق کا ایک معجزہ کہا جا سکتا ہے۔[۳۵] اس کی وجہ نسیمؔ کا شعری شعور ہے۔ آج جو چیز "گلزارِ نسیم" کو زندہ رکھے ہوئے ہے وہ نسیم کا تہذیبی آہنگ، طرزِ احساس اور زبان کی معنوی سطح ہے۔ اسی معنوی سطح میں فنی محاسن پر یہ رنگ غالب ہے۔ آج ہم ان فنی محاسن کو محسوس کیے بغیر مثنوی کے معنوی رنگ سے محظوظ ہوتے ہیں۔ فنی محاسن اپنے طور پر موجود بھی ہیں مگر ان کا ذکر کیے بغیر ہم آگے بڑھ سکتے ہیں۔ یہی فنی حسن اس مثنوی کو زندہ رکھے ہوئے ہے۔

واجدؔ علی شاہ کے رہس

امانتؔ اور اندر سبھا

۱۸۵۴-۱۲۷۰ھ[۳۶] کی ایک شب کو لکھنو کے ایک محلّہ میں تماشائیوں کا ہجوم تھا۔ ان کے سامنے ایک سرخ پردہ کھنچا ہوا تھا۔ سازندے ساز کی دھنیں ملانے میں مصروف تھے۔ پردے کے پیچھے ٹھہر ٹھہر کے گھنگھرو بجانے کی آواز آ رہی تھی۔ سارنگی چکارے سے ملائی جا رہی تھی۔ اسی اثنا میں پردہ اٹھا ایک مہتاب چھٹی اور یہ اعلان ہوا:

سبھا میں دوستو اندر کی آمد آمد ہے
پری جمالوں کے افسر کی آمد آمد ہے

راجہ اندر خلعت فاخرہ پہنے کلاہِ زریں سر پر رکھے، کمر میں زرتار دوپٹہ باندھے دو دیوؤں کے ہمراہ ظاہر ہوتا ہے اور محفل میں پکھراج پری کو طلب کرتا ہے۔ آمد کے شعر گائے جاتے ہیں:

محفل راجہ میں پکھراج پری آتی ہے
سارے معشوقوں کی سرتاج پری آتی ہے

مہتاب چھٹتی ہے۔ پکھراج پری کی پیشواز کا دامن توڑوں کے چکر میں ہل جاتا ہے۔ سازندوں میں کھڑی ہوتی ہے اور ایک پاؤں ناز سے آگے دھر کے اپنے حسب حال شعر پڑھتی ہے:

گاتی ہوں میں اور ناچ سدا کام ہے میرا
آفاق میں پکھراج پری نام ہے میرا

یوں ۱۸۵۴ء کی ایک رات کو لکھنو کے ایک مکان میں "اندر سبھا" کا آغاز ہو رہا تھا۔ یہ بات اس وقت نہ اداکاروں کو معلوم تھی اور نہ امانتؔ کو کہ "اندر سبھا" انیسویں صدی کے نصف آخر کا سب سے اہم ڈرامہ بننے والا تھا۔ ناظرین کی تفریحِ طبع اور اپنی ناگوار تنہائی کو خوش گوار بنانے کے لیے امانتؔ نے جو فن پارہ تخلیق کیا بلاشبہ وہ

اردو تھیٹر کی روایت میں ایک بازگشت کی طرح مدتوں موجود رہا۔

"اندر سبھا" کا کھیل جب پہلی بار کھیلا گیا تو اس وقت لکھنو میں نہ تو کوئی تھیٹر ہال تھا اور نہ ہی سٹیج کی کوئی باقاعدہ روایت تھی۔ یہ کھیل ایک مدت تک گھروں کے آنگنوں اور میدانوں میں شامیانوں کے نیچے کھیلا جاتا رہا۔ اس زمانے میں سٹیج کی عدم موجودگی اور تھیٹر کے بغیر یہ کھیل کیسے کھیلا جاتا تھا۔ اس کے بارے میں اردو ڈرامے کے نقاد ڈاکٹر اسلم قریشی نے مختصر ساخاکہ مہیا کیا ہے:

> "اندر سبھا کی تصنیف اور کھیلے جانے کے زمانے میں لکھنو میں کوئی تھیٹر موجود نہ تھا، نہ ہی کوئی ایسی عمارت تھی جہاں کھیلوں کی نمائش ہو سکتی۔ ابتدائی دور میں "اندر سبھا" کسی کھلے میدان میں یا کسی مکان کے کشادہ صحن میں کھیلی جاتی تھی۔ میدان یا صحن میں ایک شامیانہ لگا دیا جاتا۔ اس کے بیچ میں کافی جگہ اداکاری کے لئے چھوڑ دی جاتی۔ اس میں راجہ کے بیٹھنے کے لیے ایک تخت سجا ہوتا۔ اس کے دونوں طرف پریوں کے بیٹھنے کے لیے کرسیاں رکھ دی جاتیں۔ اس جگہ کے تینوں طرف تماشائی قطاروں میں بیٹھ جاتے۔ آدھی رات گئے شمعوں اور مشعلوں کی روشنی میں کھیل شروع ہوتا۔ پہلے سازندے آتے اور راجہ کے تخت اور پریوں کی کرسیوں کے پیچھے کھڑے ہو کر ساز ملاتے، پھر ایک سرخ رنگ کا زرتار پردہ سازندوں کے پیچھے تان دیا جاتا۔ راجہ اندر اس کے پیچھے آکر کھڑا ہو جاتا اور وقفوں سے گھنگھرو بجاتا۔"[۳۷]

آیئے ذرا یہ دیکھیں کہ "اندر سبھا" کس تہذیبی پس منظر میں لکھی گئی ہے اور اس کی شہرت و مقبولیت کے اسباب کیا تھے؟ مگر ان مباحث پر تبصرہ کرنے سے پہلے ذرا یہ دیکھ لیں کہ "اندر سبھا" کا قصہ آخر تھا کیا؟

یہ سادا سا قصہ تھا۔ اندر پرستان کا راجہ تھا۔ اس کی محفل میں پریاں طلبی پر مجرے کے لیے حاضر ہوا کرتی تھیں۔ ایک شب اندر نے سبز پری کو رقص کے لیے طلب کیا۔ سبز پری کی گھر سے روانگی کے بعد جو واقعات پیش آتے ہیں ان پر اس قصے کی آئندہ حرکت کا دارومدار ہے۔ سبز پری کا یہ سفر امانت نے شرح "اندر سبھا" میں نہایت پرلطف انداز سے بیان کیا ہے۔ جسے یہاں درج کیا جاتا ہے:

> "سبز پری بارہ سے ابرن، سولہ سے سنگار کر کے جو اپنے باغ سے اڑی، تو چاندنی کی کیفیت دیکھتی ہوئی ہندوستان کی طرف مڑی۔ عجب چاندنی کا وفور تھا کہ زمانہ پرنور تھا۔

ہر اک شے پہ تھا ماہ پرتو فگن	عجب رات تھی وہ بقولِ حسن
وہ چھٹکی ہوئی چاندنی جا بجا	وہ جاڑے کی آمد وہ ٹھنڈی ہوا
وہ نکھرا فلک اور مہ کا ظہور	لگا شام سے صبح تک وقت نور

سیر کرتی ہوئی چلی جاتی تھی کہ پرتوِ ماہ سے روئے زمین پر ایک ستارہ سا چمکتا نظر آیا۔ دل اس کا

آتش عشق نے جلایا۔ راہ الفت میں سرِ دست قدم مارا' اپنے تئیں آہستہ آہستہ ہوا سے نیچے اتارا۔
زمین کے قریب پہنچ کر کیا دیکھتی ہے 'کہ ایک باغ سر سبز ہے 'اس کے بیچ میں ایسی ایک لال بارہ دری ہے 'کہ ہم سنگ یاقوت ہے 'مرجان سے کھری ہے۔ اس کے کوٹھے پر تخت سے اتر کر کیا عالم نظر آیا 'کہ سب کو کار دنیا فراموش ہیں 'نیند کے نشے سے بے ہوش ہیں۔ پچھلا پہر 'نورِ قمر 'ہوا کی سنک 'گھڑیال کی کھنک 'درختوں کی پتیوں کا موج نسیم سے آہستہ آہستہ کھڑکنا 'جگنوؤں کا چاندنی میں ہوا پر چمکنا 'سکتے میں در و دیوار 'سوئے سنسار 'جاگے پاک پروردگار 'چاندنی کہتی ہے کہ آج نکل کے کبھی نہ نکلوں گی۔ یہ حال دیکھ کر حیران ہو گئی۔ "۳۸

سبز پری کا یہ سفر جاری رہتا ہے۔ امانت نے اس سفر کے منظر نامہ میں بہت محنت کی ہے۔ خصوصاً اس نے جس نوعیت کی جزئیات پیش کی ہیں ان سے واقعی طور پر یہ معلوم ہوتا ہے کہ جیسے سبز پری آسمان پر اڑتے اڑتے بہت نیچے زمین کے مناظر تسلسل کے ساتھ دیکھتی جا رہی ہے۔ شہزادے تک پہنچنے سے قبل امانتؔ نے محل اور محل کی خوابیدہ زندگی کا جیتا جاگتا بھرپور نقشہ کھینچا ہے۔ چوں کہ رات کا وقت ہے اس لیے ہر شے نیند، سکوت اور سکون کی حالت میں دکھائی دیتی ہے۔ دیکھیے سبز پری اب زمین پر کیا دیکھ رہی ہے:

"آگے جو بڑھی 'تو وہ سفید چاندنی کا فرش پایا 'کہ چشمِ انصاف نے چاند کی چاندنی کو داغ لگایا۔ یہی جی چاہتا ہے کہ ہاتھ پانوں پھیلا کے سو رہے۔ ایک طرف کیا دیکھتی ہے 'کہ چاندی کی صراحیاں اور کوری کوری جھجھریاں سفید مہین بھیگے ہوئے کپڑے سے لپٹی ہوئیں 'ٹھنڈے پانی سے بھری ہوئیں 'چھوٹے چھوٹے سبوداںوں پر دھری ہوئی ہیں۔ قریب اس کے چوکی پر لوٹا 'لٹیا 'تھالی جوڑ چاندی کا دھرا ہوا ہے۔ ایک گلاس بلوری الماس تراش اس میں لگا ہوا رکھا ہے۔

آگے بڑھی 'تو کیا دیکھا 'کہ فرش کے کنارے پر پلنگڑی ایک چاندی کی بچھی ہوئی ہے 'محمودی کی چادر کھینچی ہوئی ہے۔ پلنگڑی کے آگے ایک سفید قالیچہ لگا ہوا ہے 'تکیے بدستور رکھے ہوئے ہیں۔ پلنگ کے پاس ایک نازنین خواص سفید جوڑا پہنے ہوئے چاندی کا پاندان کھول کر پان لگا رہی ہے۔ نیند جو آئی تو ایک ہاتھ میں پان رہا 'ایک ہاتھ میں چھچی رہی۔ ٹھنڈی ہوا کے جھونکے سے ایسی بے ہوش ہو گئی کہ پٹی پر سر رکھ کر سو گئی۔ یہ دیکھ کے پلنگ پر جو پاؤں رکھا تو ٹھک دک ہو گئی۔ دیکھا کہ ایک شہزادہ چاند سے نور میں زیادہ 'تیرہ چودہ برس کا سن 'عروج حسن کے دن 'اس طرح متوالا نیند میں سو رہا ہے 'کہ گردن تکیے سے گری ہوئی ہے 'مچھلی بازو کی پھری ہوئی ہے۔ پان دہن نازک میں چپے ہوئے ہیں۔ ہار شانے کے تلے دبے ہوئے ہیں۔ پھولوں کی ہر رگ رخسار نازک میں گڑی ہوئی ہے 'لٹ زلف عنبرین کی چہرے پر پڑی ہوئی ہے۔ ایک ہاتھ سینے پر ایک ہاتھ گھٹنے کے نیچے رکھے بے خبر سو رہا ہے 'کہ

فلک اس کی انوکھی نیند کے انداز پر نثار ہو رہا ہے' بقول شاعر

کیا پھیل پھیل سوتے ہیں عاشق کا ڈر نہیں بارہ برس کا سن ہے ابھی کچھ خبر نہیں

دو خاصیں باری دارنیاں شہزادے کی صحبت کا مزہ چکھے ہوئے' ساق بلورین پر ہاتھ رکھے ہوئے' ڈر دل سے نکالے ہوئے' سر گھٹنوں میں ڈالے ہوئے' سو رہی ہیں' گویا دولت بیدار ہاتھ سے کھو رہی ہیں۔"[۳۹]

بے خبر سوئے ہوئے نازنیں شہزادے کے حسن سے سبز پری گھائل ہو جاتی ہے اور آسمان سے اتر کر اسے پیار کرتی ہے۔ حیرت ہے کہ نیند میں مخمور شہزادے کو پتہ تک نہیں چلتا:

"یہ حال دیکھ کر سبز پری کو تاب نہ رہی۔ بے تاب ہو کر شہزادے کے منہ پر منہ رکھ دیا۔ چہرۂ صاف کا جلوہ دیکھ کر نشہ عشق کا چڑھا۔ آسمان کی طرف مخاطب ہو کر یہ شعر امانت کا پڑھا:

فلک یہ تو ہی بتا دے کہ حسن وخوبی میں زیادہ تر ہے ترا چاند یا ہمارا چاند

یہ کہہ کے شہزادے کے دونوں رخسارے دست نازک سے دبا کر' ہونٹوں کو سمٹا کر' بوسہ لب و دنداں کا لیا اور خوب گلے لپٹایا۔ جب شہزادہ نیند میں کسمسایا تو اس نے زمرد کا چھلا اپنے ہاتھ سے اتار کر آہستہ سے شہزادے کی انگلی میں پہنایا اور الگ ہٹ کر یہ شعر حسن کا سنایا:

کرم مجھ پہ رکھیو سدا میری جاں میں دل چھوڑے جاتی ہوں اپنا نشاں

یہ کہہ کے سر سے پانوں تک شہزادے کی بلائیں لے کے' خدا کی پناہ میں دے کے' ہونٹ دانتوں میں دبائے ہوئے' عشق کا تیر کھائے ہوئے' صبح ہونے کے ڈر سے خیال عتاب راجہ اندر سے' تخت پر بیٹھ کر اکھاڑے کی طرف روانہ ہوئی۔"[۴۰]

سبز پری اندر کی محفل میں پہنچ کر ناچتی ہے اور اندر ناچ دیکھتے دیکھتے سو جاتا ہے۔ اس لمحے وہ کالے دیو کو کہتی ہے کہ اختر نگر سے اس کے محبوب شہزادے کو اٹھا لا۔ شہزادے کو دیو اٹھا لاتا ہے۔ وہ پرستان دیکھ کر پریشان ہو جاتا ہے۔

ایک رات ضد کر کے گلفام اندر کی سبھا دیکھنے کے لیے جاتا ہے۔ قریبی پیڑوں میں چھپ بیٹھتا ہے۔ سبز پری رقص کرتی ہے۔ اتفاق سے لال دیو کی نظر گلفام پر جا پڑتی ہے' وہ پکڑا جاتا ہے اور روبرو اندر کے پیش کیا جاتا ہے۔ سزا کے طور پر شہزادے کو کوہ قاف کے ایک کنوئیں میں بند کرنے کا حکم ملتا ہے۔ سبز پری کو اندر یہ سزا دیتا ہے کہ آدمی سے دوستی کے باعث اس کے پر نوچ لیے جائیں' یوں وہ پری کے مقام سے گر جاتی ہے۔

یہاں سے قصے میں ایک نئی دلچسپی پیدا ہوتی ہے۔ سبز پری کا ضمیر اس گناہ کا شکار ہے کہ شہزادہ گلفام

اس کی وجہ سے ہمیشہ کے لیے کنوئیں میں پھینک دیا گیا ہے۔ اس لیے وہ اسے تلاش کرنے کا عزم کرتی ہے۔ در حقیقت وہ شہزادے کی جدائی اور محبت کے باعث مہم جوئی پر نکلتی ہے۔ پری ایک جوگن کا روپ دھارتی ہے۔ ہجر و فراق کے گیت گاتی ہے۔ راجہ اندر کو کالے دیو کی معرفت یہ خبر ملتی ہے کہ پرستان کی دنیا میں ایک جوگن گاتی پھرتی ہے۔ اندر کی دعوت پر سبز پری اس کی سبھا میں نغمہ سرا ہوتی ہے۔ راجہ بے حد خوش ہو کر اسے انعام و اکرام سے نوازنا چاہتا ہے لیکن پری اس انعام کو چھوڑ کر یہ وعدہ لیتی ہے کہ جو کچھ پری طلب کرے گی، اندر وہ عنایت کرے گا۔ پری شہزادہ گلفام کے لیے درخواست کرتی ہے۔ راجہ پر 'سبز پری کا بھید کھل جاتا ہے مگر اندر گلفام کو کنوئیں سے منگوا کر سبز پری کو عطا کر دیتا ہے۔ آخر میں اس تقریب وصل پر پریوں کا رقص مسرت ہوتا ہے۔

"اندر سبھا" کے قصہ کا سرسری طور پر جائزہ لیا جائے تو یہ بات واضح ہو جائے گی کہ امانتؔ نے اپنے عہد کی قریبی داستانوں سے "اندر سبھا" کے قصے کا ڈھانچہ کھڑا کیا ہے۔ ۱۸۵۷ء سے پہلے لکھی جانے والی تمام داستانوں میں پائے جانے والے قصے اس عہد کے مشترکہ تصنیفی تجربے کی پیداوار نظر آتے ہیں۔ داستان نگار پہلے سے موجود قصوں کی مختلف کڑیوں کا انتخاب کرتے ہیں اور ان کو مرتب کر کے حسب منشا ایک نئی داستان کا ڈول ڈال دیتے ہیں۔ "باغ و بہار"، "فسانہ عجائب"، "سحر البیان" اور "گلزار نسیم" جیسی مشہور داستانوں اور مثنویوں کے قصے اسی طور پر مرتب کیے گئے ہیں۔ اس طرح بہ نظر غائر اگر اس دور کا جائزہ لیا جائے تو معلوم ہو گا کہ ہمارے داستانی ادب کا آخری زمانہ جو مغلوں کے دورِ آخر سے تعلق رکھتا ہے طبع زاد قصوں کا دور نہیں ہے۔ اس عہد کے داستان نگاروں میں طبع زاد عنصر بہت کم تھا۔ وہ متقدمین کی لکھی ہوئی مقبول داستانوں سے اخذ و استفادہ ہی پر انحصار کرتے تھے چنانچہ امانت کی "اندر سبھا" بھی اسی قبیل کی ایک چیز ہے، اس کے ماخذوں میں "سحر البیان" اور "گلزار نسیم" خصوصاً قابل ذکر ہیں۔[۴۱]

امانتؔ کے بارے میں یہ کہا جاتا ہے کہ جوانی کے زمانے میں بعض امراض باردہ کے سبب سے ان کی زبان بند ہو گئی تھی۔[۴۲] ۱۸۴۴ء-۱۲۶۰ھ میں جب وہ زیارت کے لیے عراق گئے تو ایک روز حضرت امام حسین کے روضے پر دعا مانگتے ہوئے ان کی زبان جو تقریباً دس برس سے بند تھی خود بہ خود کھل گئی۔ وہ باتیں کرنے لگے مگر زبان میں لکنت ہمیشہ کے لیے باقی رہی۔[۴۳] یہ اسی لکنت کا اثر تھا کہ ہندوستان واپس پہنچ کر وہ مجلسی زندگی سے کنارہ کش ہو گئے اور ان کا بیشتر وقت خانہ نشینی میں بسر ہونے لگا، جس سے گھر میں بیٹھے بیٹھے جی گھبراتا رہتا تھا۔ خانہ نشینی کی اس تنہائی اور امانتؔ کی ذہنی حالت کو دیکھ کر ان کے ایک دوست حاجی مرزا عابد علی نے یہ مشورہ دیا کہ بے کار گھر میں بیٹھے بیٹھے گھبرانا عبث ہے۔ ایسا کوئی جلسہ رہس کے طور پر نظم کیا چاہئے کہ دو چار گھڑی دل لگی کی صورت ہو۔[۴۴] چنانچہ امانت نے راجہ اندر کے پرستان کی دیومالا کو قصے کی بنیاد بنایا اور اس میں سبز پری اور اختر نگر کے شہزادے کے رومانس کو شامل کر کے ایک دل چسپ پلاٹ تیار کر لیا چوں کہ یہ جلسہ رہس کے طور پر تیار کرنا تھا اس لیے اس میں نغمہ و موسیقی پر سب سے زیادہ توجہ صرف کی۔ بسنت، ہولی، ٹھمری، دادرا اور غزلیں وغیرہ موقع محل کے مطابق سجادی گئیں اور یوں "اندر سبھا" تیار ہو گئی۔

دل چسپ بات یہ ہے کہ جو شخص خود لکنت کا مریض تھا اور خانہ نشین تھا اس نے سب سے زیادہ توجہ گائیکی کی طرف دی۔ اس نے لکنت کے باعث پیدا ہونے والے المیہ کو دور کرنے کے لیے نغمہ سرائی کو اپنے تخلیقی فن کا بڑا ذریعہ بنایا اور یوں اپنے کرب کو دور کیا۔ خانہ نشینی میں زندگی بسر کرنے والے شاعر نے "اندر سبھا" کو مجلسی زندگی کے لیے نظم کیا۔ گھر کی تنہائی کی جگہ اس نے مجلسی زندگی کا فنی پیرایہ تشکیل کیا اور یوں لکنت کے الم کو "اندر سبھا" کی پر نشاط فضا نے مسرور کیا۔

"اندر سبھا" لکھنو میں لکھی گئی اور یہی وہ زمین تھی جہاں کوئی دیومالائی قصہ بہتر طور پر تشکیل پذیر ہو سکتا تھا۔ اودھ کا دیومالائی ماحول اس قصے کی تخلیق کے لیے بڑا معاون ثابت ہوا۔ قصے کی بنیاد راجہ اندر کے اکھاڑے پہ رکھی گئی تھی جو عیش و نشاط کے لیے علامتی حیثیت رکھتا تھا مگر ۱۸۵۱ء کے آس پاس لکھنو کا دربار اور امرا و خواص کے محلات اپنی ذات میں خود بھی اندر کے اکھاڑے سے کم نہیں تھے۔ اندر کی دیومالائی پریوں کا اودھ کی سرزمین پر گہرا اثر تھا۔ اس دیومالا سے عشق کا ایک نتیجہ تو یہ نکلا تھا کہ واجد علی شاہ نے اپنے خاص جلسوں میں شرکت کرنے والی خوب رو دوشیزاؤں کو کارچوبی کے پر لگوا دیے تھے۔ واجد علی شاہ کا عشرت کدہ "پری خانہ" کہلاتا تھا جس میں ہندوستان بھر کی خوب صورت عورتوں کو جمع کیا گیا تھا۔ ان عورتوں کو باقاعدہ طور پر موسیقی کی تعلیم دی جاتی تھی اور انہیں پریوں کے نام سے پکارا جاتا تھا جیسے دل ربا پری، سلیمان پری، شہنشاہ پری، معشوق پری اور حضرت پری وغیرہ۔ واجد علی شاہ کی تصنیف "محل خانہ شاہی" ان پریوں کے ناموں سے بھری پڑی ہے۔[۴۵]

جس زمانے میں امانت نے "اندر سبھا" لکھی اس دور میں لکھنو کے اندر واجد علی شاہ کے مرتب کردہ رہسوں کی بہت دھوم تھی۔ رادھا اور کنہیا کے پیار پر مشتمل پہلا رہس ۱۸۴۳ء میں کھیلا گیا تھا۔ اس رہس کو مسعود حسن رضوی ادیب نے اردو کا پہلا ڈرامہ قرار دیا ہے۔ بعد ازاں اس قسم کے رہسوں کا سلسلہ جاری رہا۔ بیخود لکھنوی نے واجد علی شاہ کے ایسے ہی ایک رہس کی تصویر یوں کھینچی ہے:

> "شاہی محفل میں شریک ہونے والے سب لوگ بادشاہ کے حکم سے حضرت باغ میں جمع ہوئے۔ رہس کے طائفے آنے لگے۔ ان میں سلطان رہس کی شان سب سے زیادہ تھی۔ اس کے ساتھ زرق برق وردیاں پہنے ہوئے خوش رو مسلح جوانوں کا ایک دستہ بھی تھا۔ رہس کی پریاں چہروں پر بھبھوت لگائے، جوگنیں بنی ہوئی باغ میں داخل ہوئیں۔ وہاں بادشاہ کو نہ پا کر پریشان ہو گئیں اور ان کو ڈھونڈتی پھریں۔ ایک ایک سے پوچھتی تھیں کہ ہمارا جان عالم، ہمارا کنھیا کہاں ہے جب کہیں پتا نہ چلا تو ان کی بے قراری بڑھنے لگی اور اس اضطراب کے عالم میں وہ بادشاہ کی یہ غزل گانے لگیں:

الٰہی! سبب کون سا ہوگیا — کہ یوں ماہ پیکر خفا ہوگیا
یہاں تک کیا یار کا انتظار — کہ تنگ اب مرا حوصلہ ہوگیا
یہ ادنیٰ ہے نیرنگِ چرخِ دوں — وفا دار بھی بے وفا ہوگیا

ڈبویا مجھے بحرِ اندوہ میں | مرا دل ہی قاتل مرا ہوگیا
کسی طرح اب دل بہلتا نہیں | یہ حیران ہوں مجھ کو کیا ہوگیا

چھپایا جو اختر سے منہ آپ نے
قصور اس سے کیا آپ کا ہوگیا

ایک طرف پریاں اپنے کنھیا کو، جوگنیں اپنے جوگی کو ڈھونڈ رہی تھیں، دوسری طرف خدام شاہی اپنے سلطان عالم کی زیارت کے لیے اور بادشاہ کے چیلے اپنے گرو کے درشن کے لیے بے چین ہو رہے تھے کہ یکایک حضرت جوگی کے بھیس میں نمودار ہوئے:

خوش آئند ایسا تھا حضرت کا جوگ | کہ تھا حسن یوسف کو جس سے بروگ
کرامت یہ رکھتا تھا جوگی نئی | ہر اک خانۂ دل تھا اس کی منڈھی

زلفوں کی لٹیں کھلی ہوئی، چہرے پر سچے موتیوں کی راکھ کا بھبھوت، گلے میں موتیوں کا مالا اور لال ڈوروں کی سیلی، سر پر سلطان بند، کانوں میں ہیرے کی بجلیاں، بدن میں شنجرفی جوڑا:

جب اس طرح حضرت نمایاں ہوئے | دعا دی ہر اک خادم خاص نے
زمانے میں بابا بھلا ہو ترا | سلامت رہے تو جہاں میں سدا
خدا ہفت کشور کا راجا کرے | تو خوش خوش جہاں میں براجا کرے
سدا مہرباں حق تعالیٰ رہے | ہمیشہ ترا بول بالا رہے

جوگنیں جو اپنے کنھیا کو ہر طرف ڈھونڈھتی پھرتی تھیں، اب سمٹ کر جوگی جی کے گرد جمع ہوگئیں اور "چرنجیو رہے جان عالم" اور "جان عالم کی جے" کے نعرے لگا کر خوشی کے مارے ناچنے گانے لگیں۔ "رادھے رادھے" کی دھوم مچ گئی۔ اسی طرح گاتی ناچتی وہ سب جوگی جی کے ساتھ چلیں۔ یکایک جوگی جی پھر غائب ہوگئے اور جوگنیں ان کو ہر طرف ڈھونڈھنے لگیں:

کوئی جوگن آپس میں کہنے لگی | "میں جگیا کے کارن دوانی بھئی"
"یہ جگیا جو درشن کو ترسات ہے | جیا مورا بیاکل بھیوجات ہے"
کبھی کہتی تھی یوں کوئی لالہ فام | "ڈگر بیچ بھٹکت ہوں میں رام رام"

اتنے میں خبر ملی کہ جوگی جی شہنشاہ منزل میں رونق افروز ہیں۔ یہ سنتے ہی جوگنوں کا پرا ادھر چل کھڑا ہوا لیکن وہاں پہنچ کر کیا دیکھتی ہیں کہ اور سب تو حاضر ہیں، مگر جوگی جی نہیں ہیں۔ اب ان کی بے قراری اور بڑھ گئی۔ وہ ایک ایک سے اپنے جوگی کا پتا پوچھ رہی تھیں اور لوگ ان کو تسلی دے رہے تھے کہ اتنے میں حضرت سلطان عالم محفل میں داخل ہوئے۔ سلامی کی شلکیں چلنے لگیں۔ ان کو دیکھ کر جوگنیں اپنا غم بھول گئیں اور خوشی کے عالم میں ناچنے لگیں:

ہوا اور ہی بزم عشرت کا ڈھنگ — ہراک سمت ہونے لگا ناچ رنگ
وہ چھائی ہوئی بوستاں پر گھٹا — وہ کم کم ترشح وہ ٹھنڈی ہوا
وہ بادل میں برقِ تپاں کی چمک — وہ کالی گھٹائیں نمایاں دھنک

اس موقع پر بادشاہ نے بھی کوئی چیز گائی:

وہ حضرت کا گانا عجب حسن کا — وہ آواز پیاری وہ لے کا مزا
جو گلشن میں حضرت ہوئے نغمہ زن — لگی وجد کرنے عروسِ چمن

امانت کو "اندر سبھا" کی تحریک، واجد علی شاہ کے رہسوں سے حاصل ہوئی تھی۔ "شرح اندر سبھا" میں امانت نے شاہی رہسوں کی بہت صاف اور واضح تصویر بنائی ہے۔ یوں لگتا ہے وہ ان سے بہت متاثر تھا۔ یہ رہس اپنے دور میں داستانی حیثیت اختیار کر چکے تھے۔ دربار اودھ کے پری خانے کی شہرت اور اندر کی دیومالا کی سحر انگیزی سے متاثر ہو کر لکھنؤ کے شاعر امانت کے ذہن میں راجہ اندر کے اکھاڑے سے وابستہ ایک قصہ کا تصور پیدا ہوا تھا۔ اس نے اودھ کے رہس اور نوٹنکی کے اسلوب سے استفادہ کر کے "اندر سبھا" کو ایک نئی صورت میں لکھا۔

"اندر سبھا" میں گیتوں، غزلوں، ٹھمریوں، دادروں اور ہولی کا ماحول ان ہی ایام کی یاد دلاتا ہے جب اودھ کی سرزمین پر واجد علی شاہ کی حکومت تھی اور لکھنو کے پورے ماحول پر عیش و نشاط طاری تھا۔ ہندوستان بھر میں لکھنو ہی وہ عشرت کدہ تھا جہاں اندر کا اکھاڑا سجایا جا سکتا تھا۔ دلی کے اندر فکر و خیال اور صوفیانہ تصورات اور افکار تو موجود تھے مگر راجہ اندر کے اکھاڑے کو سجانے کے لیے دیومالائی تصورات کی بنیاد نہ تھی اور نہ ہی لکھنو جیسی عشرت گاہ موجود تھی جہاں رقص و موسیقی کو دربار میں وقار حاصل تھا۔ وہ شے جسے دلی میں عیش و نشاط سے منسوب کیا جاتا تھا۔ لکھنو کے دربار میں فن لطیف کے برتر مقام پر فائز تھی۔ لکھنو کے معیارات دلی سے مختلف ہو چکے تھے یہاں تک کہ لکھنو کی تہذیب میں جنس کو خلوت آرائی کی چیز سمجھ لیا گیا تھا۔ طوائفیں مجلسی زندگی کی تہذیب اور جذباتی ارتفاع کا استعارہ سمجھی جاتی تھیں۔

امانت نے "اندر سبھا" کے صفحات پر راجہ اندر کی جو دیومالائی تصویر دکھائی ہے اس میں اندر کی حکومت

آسمانوں پر دکھلائی گئی ہے۔ وہ راجہ جسے کوئی فکر نہ تھا سلطنت کا نہ اسبابِ سلطنت کا' وہ ہر قسم کے فکر و غم سے آزاد رہ کر آسمانوں پہ دادِ عیش دے رہا تھا جہاں اس کے زیرِ تسلط پریاں باری باری حاضر ہو کر مجرا بجالاتی تھیں۔ دیومالا کا یہ راجہ اندر تو عیش پرستی کا محض استعارہ تھا اس کی حقیقت اساطیری تھی مگر امانت کے دور میں اودھ کے اکھاڑے میں ایک اندر موجود تھا' جو دیومالائی تھا نہ استعاراتی...... حقیقی اندر' جو واجدہ علی شاہ کی شکل میں اپنی پریوں کے ساتھ محوِ عیش تھا۔ سلطنت' ارا کینِ سلطنت اور عوام سے بے پروا' نتائج کی فکر کے بغیر دربار لکھنو کے عشرت کدے کی رونق بڑھا رہا تھا۔

امانت کی "اندر سبھا" کے ذریعے لکھنو کے متخیلہ نے اندر کے اکھاڑے کی صورت میں عیش و نشاط کے لیے آسمانوں پر جگہ ڈھونڈی تھی۔ زمین اور اس کے آشوب سے دور...... جہاں کمپنی تھی نہ ریذیڈنٹ تھا' اور نہ آنے والے آشوب کی کوئی آہٹ یا سایا تھا۔ زمین سے فراریت اختیار کر کے لکھنو کے متخیلہ نے آسمانوں پر آخری پناہ گاہ تلاش کی تھی' مگر "اندر سبھا" کی تصنیف کے دو برس بعد ہی یہ آسمان ٹوٹ کے زمین پر گرنے والا تھا۔

"اندر سبھا" کی تخلیق ہوا میں نہیں ہوئی۔ "اندر سبھا" کے زمانہ تخلیق کی تاریخ یہ بتاتی ہے کہ یہ زمانہ اندر سبھا جیسی تخلیق کے لیے انتہائی سازگار اور محرک تھا۔ "اندر سبھا" کی تخلیق کے لیے جس تہذیبی ماحول اور ادبی فضا کی ضرورت ہو سکتی تھی وہ امانت کے دور میں بہ درجۂ کمال موجود تھی۔ امانت کا کارنامہ اس تہذیبی ماحول سے حاصل ہونے والی تحریک اور اس دور کی عشقیہ سائیکی سے ایک نیا نقش تخلیق کرنا تھا۔

یہ بات امانت کے اپنے بیان سے ثابت ہوتی ہے کہ وہ واضح طور پر واجد علی شاہ کے رہسوں سے متاثر تھا۔ ۱۸۵۶ء سے واجد علی شاہ کے رہس یا جلسے لکھنو کے تہذیبی حافظے کی زینت بن چکے تھے' اسی سال الحاق اودھ کے بعد واجد علی شاہ کو کلکتہ میں بھیج دیا گیا' پھر اگلے سال ۱۸۵۷ء کا ہنگامی دور آیا جہاں سب کچھ الٹ پلٹ ہو گیا۔ واجد علی شاہ کے فنی نمونے تیزی سے پس منظر میں چلے گئے اور پھر آخر کار ان رہسوں کا مقام حافظے کی کتاب کے کسی حاشیہ میں پہنچ گیا۔ مگر امانت کی "اندر سبھا" منظرِ عام پر رہی۔

امانت نے "شرح اندر سبھا" میں واجد علی شاہ کے رہسوں کے بارے میں جو رائے دی ہے اسے ہم یہاں درج کرتے ہیں۔ اس تفصیلی بیان سے یہ واضح ہوتا ہے کہ "اندر سبھا" کی مجموعی ساخت پہ اس دور کے کیا کیا اثرات مرتب ہوئے تھے:

> "صل علیٰ کیا رہس مبارک طبع سلیمان جاہ سے ایجاد فرمایا' کہ پریوں کا ہوش اڑایا' اور راجہ اندر کے اکھاڑے پر حرف آیا' بلکہ قاف نے قاف کے مانند خجالت سے سر جھکایا۔ سب حسین حسن میں شہرۂ آفاق ہیں' پری زاد جن کی دید کے مشتاق ہیں۔ طائفہ حسینان تعصب سے بری ہے جو دلبر ہے وہ حیدری ہے۔ پریاں بن بن کر محفل میں آتی ہیں' حضرت کی چیزیں گاتی ہیں' رقص کا انداز دکھاتی ہیں' زہرہ کو وجد میں لاتی ہیں۔ پریاں قاف سے ہوا پر آ کر ان کے حسن کا دم بھرتی ہیں' حوریں غرفوں سے سر نکال کر واہ واہ کرتی ہیں۔

پریوں کا عجب انداز ہے کہ ادا کو جن پر ناز ہے۔ جواہر نگار سب کے پر ہیں۔ مرصع چوٹیاں بالائے سر ہیں۔ رنگ سیم تنوں کے گرمیِ صحبت سے کندن کے مانند دمکتے ہیں۔ افشاں کے ستارے ناچ کی چھل بل میں تاروں سے دہ چند چمکتے ہیں۔ جڑاؤ بالیاں پریوں کے کانوں میں جواہر کی کان ہیں۔ بالیاں قربان ہیں۔ بندے یاقوت کے کان کی لو سے اخگر کے مانند روشن ہیں۔ بجلیاں ہیرے کی چمک چمک کر برق جہندہ پر چشمک زن ہیں۔ حلقہ سونے کا زلف کے بالوں میں تلوار کے مانند کستا ہے۔ موتیوں کے جھالوں سے ابر گیسو میں نور کا مینہ برستا ہے۔ گلے میں ہر ایک کے وہ جڑاؤ طوق ہے، جس کو ماہ نو پر فوق ہے، ہیروں میں طوق کے وہ نور کا عالم ہے کہ جن کی چمک دیکھ کر جگنو کا دھک دھکی میں دم ہے۔ بازوؤں پر سونے کے جڑاؤ جوشن ہیں۔ نورتن نورِ تن سے سات ستاروں کے مانند روشن ہیں۔ ہاتھوں میں کنگن ہیں اور وہ ہیرے کے کڑے ہیں جنہیں دیکھ کر جو زرگر دل کے کڑے ہیں بے ہوش پڑے ہیں یہ کیونکر کہیے کہ ان کے بوجھ سے حسینوں کے نازک پہنچے رقص میں لچک جاتے ہیں۔ مگر چہرے ان کڑوں کے اپنا حسن دکھا کر مچھلی کی طرح ساعدوں کو تڑپاتے ہیں۔ کنگن اور کڑوں کے بیچ میں وہ جڑاؤ نوگریاں ہیں جن کی بنوٹ دیکھ کر دس تڑپتے ہیں، نوگریاں ہیں۔

پوشاک میں پریوں کی وہ تیاری ہے کہ ستاروں پر رشک سے رات بھاری ہے۔ بیل، گوکھرو، چنکی کرن کی وہ بوچھار ہے کہ نازنینوں کو پوشاک کا بوجھ سنبھالنا دشوار ہے۔ چمکی کا ستارہ چمکتا ہے کندنی مال روشنی میں دمکتا ہے۔ سلمے کا کھپاؤ ستاروں کی بھرتی ہے، زردوزی پر نگاہ نہیں کام کرتی ہے۔ زہرہ جبیں جب رقص میں چلتے پھرتے ہیں، سیروں ستارے چاندنی پر گرتے ہیں۔ ایسی محفل دیکھی نہ سنی ہے گویا فرش نے بھی افشاں چنی ہے۔

حسینوں کا ناچ، توڑوں کا تار، سونے چاندی کے گھنگھروؤں کی جھنکار، پریوں کا ہاتھ سے ہاتھ ملا کر ہالۂ مہتاب کی صورت بنا کر گلدستے لیے ہوئے ناچنا عجب لطف دکھاتا ہے کہ پرستان کا سماں چشم فلک کو بھول جاتا ہے۔

سرخ دوپٹہ بھاری محفل میں تنتا ہے، شفق کا جواب بنتا ہے، جس میں سے نور چھنتا ہے۔ زہرہ خصال، مشتری جمال، کس پھرتی سے ناچ ناچ کر اس کے تلے سے نکل جاتے ہیں گویا کہ برج آتشی سے ستارے چمک چمک کر باہر آتے ہیں۔ طبلے کی تھاپ فلک میں سماتی ہے۔ سارنگیوں کی آواز زمین کو ہلاتی ہے۔ جوڑی کی صدا ناچ کے تال پر دانت کڑکڑاتی ہے۔ مثنوی حضرت کی پڑھی جاتی ہے۔ میر حسن کی روح تازگی پاتی ہے۔ سازوں کی آواز ناچ سے مل کر دل توڑے لیتی ہے۔ کان پڑی آواز نہیں سنائی دیتی ہے۔ خدا اس ہنگامۂ رہس مبارک کو زیر قدم

سلطان عالم بہادر خلد اللہ ملکہ کے مع ارکان دولت تا قیامت سلامت با کرامت رکھے۔''[۴۷]

حضرت کا رہس تو سیاسی زوال کے بعد سلامت نہ رہ سکا مگر امانتؔ کا کھیل چل نکلا، پورے ہندوستان پر مختصر سے زمانے میں چھا گیا۔

ہندوستان میں مسلمانوں کی تہذیب و ثقافت اور تمدن کے منابع وسط ایشیا اور ایران رہے ہیں۔ ان تہذیبی منابع سے صدیوں تک ہندی مسلمانوں کی تہذیبی زندگی کے سرچشمے سیراب ہوتے رہے تھے اور مندرجہ بالا خطوں کی تخلیقی قوت سے یہاں کے ادب و فن متاثر ہوتے رہے تھے۔ ایسا نہیں ہے کہ ہندوستان کے تخلیقی ذہن مقامی تہذیب کے رنگوں سے متاثر نہ ہوتے تھے۔ فارسی میں امیر خسروؔ اور اردو میں نظیرؔ اکبر آبادی کی شاعری مقامی رنگوں سے محبت کا اظہار کرتی ہے۔ ان شاعروں کے فن کی جڑیں گہرے طور پر ہندوستان ہی کی زمین میں پیوست تھیں، چوں کہ مقامی شعرا نے اردو فارسی میں بنیادی اور مرکزی اہمیت اظہارِ بیان کے لیے فارسی اصناف سخن کو دی تھی اس طرح سے جب انہوں نے غزل یا مثنوی کا پیرایہ اختیار کیا تو ان اصناف کے تہذیبی پیرائے اور طرز احساس کے وہ سانچے بھی ان اصناف کے ساتھ ہی اردو میں منتقل ہو گئے تھے۔ لہٰذا کئی صدیوں تک شمالی ہند اور دکن، وسط ایشیائی اور ایرانی تہذیب کے ان سرچشموں سے تخلیقی توانائی حاصل کرتے رہے۔ اٹھارھویں صدی میں مغلیہ سلطنت کے زوال کے بعد جب فارسی ادب زوال کا شکار ہوا تو اس کی جگہ اردو ادب نے لے لی اور فارسی زبان کے کلاسیکی تصورات اردو میں منتقل ہو گئے۔ اردو ادب تسلسل کے ساتھ فارسی ماخذوں سے رجوع کرتا رہا مگر اٹھارھویں صدی کے خاتمے سے انیسویں صدی کے وسط تک آتے آتے خود وسط ایشیا اور ایران کے تخلیقی منابع خشک ہو چکے تھے۔ اردو ادب کے لیے اب ہندوستان کی سرزمین سے ہی تخلیقی قوت حاصل ہوتی تھی۔ نظیرؔ اکبر آبادی اسی تخلیقی قوت کی ایک شکل تھی۔ ڈاکٹر محمد حسنؔ کا خیال ہے کہ اس دور کی ہند ایرانی تہذیب کے پاس اب کوئی ایسا اعلیٰ آدرش نہ رہ گیا تھا جو مستقبل کے لیے نئی توانائی کا امین ہو سکے۔ اس لیے اس تہذیب نے کتھک، ٹھمری کا نیا روپ، رہس اور ''اندر سبھا'' سے طاقت حاصل کی[۴۸] ''اندر سبھا'' زمانۂ تصنیف، ۱۸۵۴ء کے آس پاس ہندوستان کا تخلیقی ذہن تیزی کے ساتھ اپنے آپ کو مقامی وجود سے ہم آہنگ کر رہا تھا۔ اودھ کی سرزمین پہ واجد علی شاہ کے رہس اور امانتؔ کی ''اندر سبھا'' اسی سلسلے کی کڑیاں ہیں۔ ڈرامہ جو اردو ادب کی روایت نہ تھا، اب اپنا وجود تشکیل کرنے لگا تھا۔ اودھ کی سرزمین کی جڑوں سے نوٹنکی اور رہس کی روایت ڈرامے کی ابتدائی شکل و صورت بنانے میں معاون ہو رہی تھی۔ ''اندر سبھا'' کی تخلیق کے پس منظر میں یہ ملی جلی مرکب صورت حال کام کر رہی تھی۔

''اندر سبھا'' لکھنو کی مجلسی تہذیب کے ابھار کی ایک تخلیقی صورت تھی۔ شجاع الدولہ کے دور سے واجد علی شاہ کے دور تک پیدا ہونے والی لکھنو کی عشقیہ سائیکی ''اندر سبھا'' کی صورت اختیار کرتی ہے۔ حسن، رنگ، خوش بو، نغمہ و موسیقی اور رقص کی روایات ''اندر سبھا'' میں مجتمع ہو جاتی ہیں۔ ان میں ہند ایرانی تہذیب کے امتزاجی رویے اور پیکر متحرک نظر آتے ہیں۔ ''اندر سبھا'' میں نغمہ و موسیقی کے عناصر مقامی روایت پر قائم ہیں اور زمین سے گہرے طور پر مربوط ہیں۔ بسنت، ہولی، ساون، گیت، ٹھمری اور دادرا ہندی تہذیب کے رنگوں کی نمائندگی کرتے

ہیں۔ غزل اور مثنوی کی اصناف ایرانی تہذیب کی نمائندہ ہیں۔ ان سب عناصر کے مجموعی رنگ سے "اندر سبھا" ہند ایرانی طرز احساس کی امتزاجی شکل پیش کرتی ہے۔

امانتؔ کے بارے میں ایک بات خصوصاً توجہ طلب ہے کہ وہ غزل سے زیادہ واسوخت کا شاعر ہے۔ "اندر سبھا" سے قبل اس کی شہرت کا سبب اس کی واسوخت ہی تھی۔ واسوخت میں عاشق کے راز و نیاز، شکوہ و شکایت، محبوب کا سراپا، وصل کے مزے اور اس سے ملنے والی جنسی لذات کا ذکر شاعر بہت مزے لے لے کر کرتے ہیں۔ غزل میں سنجیدگی، متانت، تہذیب اور رکھ رکھاؤ ہوتا ہے جب کہ واسوخت کی ثقافت بالکل مختلف ہے۔ واسوخت کی ثقافت کا عاشق کسی روحانی عشق کا قائل نہیں، وہ کسی خیالی دنیا کے محبوب سے پیار نہیں کرتا۔ واسوخت کا محبوب تو جیتا جاگتا جنسی مرقع ہوتا ہے اور عاشق اس کی جنسیت پہ فدا رہتا ہے۔ امانت واسوخت کی اسی ثقافت کا شاعر تھا۔ اس لیے "اندر سبھا" کی غزل پر واسوخت کا رنگ چھایا ہوا ہے۔ وہی شکوہ و شکایت کا سلسلہ ہے۔ محبوب کے جنسی سراپا کی حساسیت ہے اور کھل کھیلنے کی آزاد فضا ہے۔

"اندر سبھا" جن تماشائیوں کے لیے لکھی گئی تھی ان کا تعلق خواص سے زیادہ عوام سے تھا۔ وہ غزل کی سنجیدگی، اشاریت، سوز و گداز اور داخلی دنیا کے تجربات سے بھلا کیا محظوظ ہو سکتے تھے اور پھر لکھنو کی شعری فضا دلی سے مختلف ہو چکی تھی۔ عیش و عشرت کے اسباب کی کثرت، نغمہ و موسیقی کی بے پناہ مقبولیت، روپے پیسے کی فراوانی اور حسن کے نظاروں کی افراط نے زندگی کو عیش و نشاط کے مترادف سمجھ لیا تھا۔ لکھنو میں جرأت اور امانت کی شاعری اسی نشاطیہ ثقافت کا تجربہ پیش کرتی ہے۔

لکھنو میں ذوقؔ یا غالبؔ کو کون پسند کرتا؟ کس کے پاس وقت تھا کہ وہ ذوقؔ کی بے روح سادہ شاعری کا مطالعہ کرتا یا غالبؔ کی تخلیقی دنیا کے اعماق میں اترتا...... یہاں جرأت، انشاؔ، رنگینؔ اور امانتؔ جیسے شعرا ہی کا سکہ چل سکتا تھا جو لکھنو کے خوش مزاج اور خوش خیال لوگوں کے لیے خوش طبعی کا سامان مہیا کر سکتے تھے جو عشق و محبت کی بلند خیالی سطحوں سے نیچے اتر کر زمینی عشق کی بات کرتے تھے اور اس عشق کی جنسیت سے لوگوں کو محظوظ کرنے کے ہنر سے واقف تھے۔

امانتؔ نے "اندر سبھا" میں زمینی تجربے ہی کی بات کی ہے۔ اس میں عشق بھی ہے اور حسن بھی۔ امانت اندر سبھا کی شرح میں خود کہتا ہے کہ اس کے "دل میں در پردہ عشق کی آگ تھی، طبیعت کو حسن سے لاگ تھی۔"[۳۹] لیکن اس عشق کی سطح وہی ہے جو عہد واجد علی شاہ کے پری خانہ یا "محل خانہ شاہی" کی تھی۔ جہاں آئے دن خوب رو دوشیزاؤں کو حسن کی لاگ کے نشے میں جنسی اشتہاؤں کے حصول کے لیے آباد کیا جاتا تھا۔ دراصل لکھنو میں غزل کا اساطیری عشق تھا ہی کہاں بدنی طرب کی ایک خواہش تھی جس کی مستی سے محل خانہ شاہی، امرا کی حویلیاں اور عام گلیاں سرشار تھیں۔ امانتؔ بھی ان ہی گلیوں کا رہنے والا شاعر تھا۔ اس کی شاعری پر لکھنو کی جنسی ثقافت چھائی ہوئی تھی اور جب وہ "اندر سبھا" لکھنے بیٹھا تو اس پر "محل خانہ شاہی" ہی کی ثقافت غالب آئی۔

انشاؔ، جرأت اور رنگینؔ کی روایت سے شاعری کا جو سلسلہ چلا تھا اس کے مضامین میں لکھنو کی جنسی ثقافت

نے فروغ پایا تھا۔ زمینی عشق نے جنم لیا تھا اور جسم ایک غیر مرئی شے نہ رہا تھا وہ شعرا کے حسیاتی تجربے اور جبلتوں کے اظہار کا ذریعہ بن گیا تھا۔ دلی کی غزل میں نظر نہ آنے والی عورت اب لکھنو کی غزل میں واضح طور پر نظر آنے لگی تھی۔ اس کے حسن کا اظہار اب تاثرات پر مشتمل نہ رہا تھا۔ لکھنو کے شاعر نے پہلے پہل عورت کو خوب صورت ملبوسات میں دیکھا اور بعد ازاں اس تجربے سے اکتا کر اس کا ملبوس بھی اتار دیا اور متعلقات پرستی (Fetishism) کی رو میں بہتے ہوئے اس کے عریاں سراپا کو شعری اظہار کا لازمی حصہ بنا دیا۔ محبوب کے بدنی اعضا کی تحسین میں امانت کے ہاں جنسی حساسیت کے تجربے ابھر کر جرأت کے رنگِ شاعری کی یاد دلاتے ہیں۔ امانت کی واسوخت میں ابھرنے والی عورت کی انگیا مسکی ہوئی ہے، صبح و شام اس کے بند کھلے رہتے ہیں اور اس کے جوبن پر آئے ہوئے پستان کی لطافت لاجواب ہے۔ واسوخت میں جلوہ گر ہونے والی اس عورت سے ملیے:

سینہ وہ سینہ کہ دیکھے تو تڑپ جائے بشر
ایسے سینے نہیں دیکھے ہیں کسی نے سن بھر
ابھرے ابھرے ہیں وہ پستان غضب جوبن پر
سر اٹھایا ہے مگر حسن و صفا نے یکسر

قدو پستاں نے تماشے مجھے دکھلائے ہیں
شجرِ طور نے دو نور کے پھل پائے ہیں

بحرِ تن میں نہیں پستاں کی لطافت کا جواب
کیوں نہ مچھلی کی طرح طبعِ رواں ہو بیتاب
فکر میں ڈوب کے مضموں یہ ملا ہے نایاب
حسنِ معشوق کے دریا میں مگر دو ہیں حباب

اور بات اس سے نہیں بڑھ کے کہی جاتی ہے
اس کے پستان پہ یہ پھبتی مری کیا چھاتی ہے

پہنچے زانو کی صفا کو نہ پری کا رخسار
پھسلے دل ہاتھ سے گر حور یہ دیکھے اسرار
سرکے پاجامہ جو ان رانوں سے وقتِ رفتار
زانو پیٹا کرے حسرت سے سدا عاشقِ زار

مثل مہتاب لگے منہ پہ ہوائی چھٹنے
وہ چھپا لیوے جو رانیں تو لگے دم گھٹنے

اس کی محرم سے ہو محرم تو عجب ہووے بہار
گھاٹ کی باڑھ سے سینۂ خاطر افگار

پان بنگلے کی کٹوری کا نظر آئے جو یار
پھٹ پڑے تجھ پہ غم و رنج و الم کی دیوار
صفِ مژگاں کے رخ انگیا کی کرن سے مڑ جائیں
دیکھے چڑیا تو ترے ہاتھوں کے طوطے اڑ جائیں

کان بیلے کی نہ کلیوں سے بھرے رہتے تھے
پھول چنپا کے کب انگیا میں دھرے رہتے تھے
مسکی انگیا کا خیال اس کو کسی آن نہیں
چاک کرتی کا گریباں ہے تو کچھ دھیان نہیں
پردہ داری سے نہ محرم تھی طبیعت اصلا
بند انگیا کے کھلے رہتے تھے ہر صبح و مسا[۵۰]

"اندر سبھا" کے اوراق پر جو عورت موجود ہے۔ وہ واسوخت کے کلچر کی عورت ہے۔ یہی وہ عورت تھی جو انیسویں صدی کے نصف اول میں لکھنؤ کی تہذیب میں ایک استعارہ بن گئی تھی۔ اسی تہذیبی استعارے کو نقادوں نے مبتذل بھی کہا اور بازاری بھی۔ مگر اس کا کیا کیا جائے کہ یہ عورت خیالی نہیں تھی ایک سماجی حقیقت کے طور پر سماج میں موجود تھی اور اس سماج کی نفسانی شادکامیوں کا سامان بنی ہوئی تھی۔ امانت کی "اندر سبھا" میں یہ ہی عورت ایک غزل کے اشعار میں اس طرح سے ظاہر ہوتی ہے:

رفتار کے چلن سے غضب دل لبھا لیے
چھوٹے سے سن میں یار بڑے تم ہو چالیے
بوسہ جو مانگا چشم کا کیا قہر ہوگیا
مجھ پر نہ عین بزم میں آنکھیں نکالیے
جانے نہ دوں گا آپ کو سننے کا کچھ نہیں
باتیں بنا کے وصل کا وعدہ نہ ٹالیے
دریا پہ ہم کنار جو ہووے وہ بحرِ حسن
خوش ہو کے ہر حباب کی ٹوپی اچھالیے
در گزرا میں ملاپ سے بیٹے کہاں کا پیار
پھیلا کے پاؤں ہاتھ گلے میں نہ ڈالیے
اک بوسے پر یہ گالیاں اللہ کی پناہ
کچھ میں بھی اب کہوں گا نہیں منہ سنبھالیے
نظارہ روے صاف کا منظور ہے ہمیں
دکھلا کے زلف کو نہ بلا سر کی ٹالیے
عاشق کو زہر غیر کو مصری کی ہو ڈلی
اس طرح کی نہ بات زباں سے نکالیے
بے پردہ تم کو کرنے لگے بزم میں رقیب
دامن چھڑا کے منہ کو گریباں میں ڈالیے
نامحرموں کی آنکھ نہ انگیا پہ جا پڑے
سینہ کھلا ہوا ہے دوپٹا سنبھالیے
خوش چشم سب جہاں کے امانت ہیں بے وفا
جی چاہتا ہے آنکھ کسی پر نہ ڈالیے

"اندر سبھا" میں غزلوں کے ساتھ ٹھمریاں، دادرے، ساون، ہولی اور گیت وغیرہ بھی ملتے ہیں۔ دلچسپ بات یہ ہے کہ غزلیں اور ٹھمریاں وغیرہ لکھنے والا ایک ہی شخص تھا مگر اس نے واضح طور پر دو مختلف طرزِ احساس

اختیار کیے ہیں۔ غزلوں میں وہ پر تصنع نظر آتا ہے۔ اس کا عشق داخلی جذبے کی آنچ، درد مندی، شیفتگی اور خلوص سے خالی نظر آتا ہے جب کہ ٹھمری، ہولی یا ساون وغیرہ میں اس کے شعری تجربے میں عشق کی نہ مٹنے والی پیاس، راز و نیاز کی صداقت اور پیار کا خلوص تڑپا دینے والا ہے۔

مسئلہ یہ تھا کہ لکھنو کے تہذیب و تمدن کی بنیاد کسی داخلی فکری نظام پر نہ تھی۔ تخلیقی سطح پر اس تہذیب کے پاس داخلی حرکت کے لیے کوئی استعارہ بھی موجود نہ تھا۔ اس لیے باطنی سطح پر اس تہذیب کے اندر خلا ہی خلا تھا۔ اس باطنی خلا کے مداوا کے لیے تہذیب کے خارجی پہلوؤں پر بے حد توجہ صرف کی جاتی تھی۔ یہ اسی توجہ کا نتیجہ تھا کہ پوری زندگی پر تصنع کا غلبہ اور تکلف کے آداب مسلط ہو گئے تھے۔ معاشرہ سادگی اور خلوص جیسی چیزوں سے محروم ہو تا گیا تھا۔ امانت کے ہاں نمودار ہونے والی رعایتِ لفظی اور دیگر صنعتوں کے استعمال کو ایک خاص تہذیبی عمل نے پیدا کیا تھا۔ یہ تجربات امانت اور اس سے قبل کے دور میں مشترکہ تخلیقی تجربے کی حیثیت اختیار کر چکے تھے۔ امانت لکھنو کے اسی طرز احساس کا شاعر ہے اور یہ ہی وجہ ہے کہ اس کی غزل عشق و عاشقی میں شوخی، بانکپن، سراپا نگاری اور تلذذ کا استعارہ بن جاتی ہے۔ مگر جب وہ غزل کے بعد ٹھمری یا ہولی کی طرف لوٹتا ہے تو ایرانی تہذیب کی جگہ برج کی تہذیب میں سفر کرنے لگتا ہے اور اب ایک دم اس کا طرز احساس اس سرزمین کی دیومالائی محبتوں کا اظہار کرنے لگتا ہے۔ اس محبت کی سادگی، اس کی قائم رہنے والی آنچ، انتظار اور وصل کی گھڑیاں اور قلبی تمناؤں کا امنڈتا ہوا ہجوم اسے مسرور کر دیتا ہے۔ وہ تصنع اور شوخی کو چھوڑ کر برج کے طرزِ احساس کی دیومالائی محبت میں ڈوب جاتا ہے جہاں محبت ایک باطنی تجربے کا نام تھا۔ یہ محبوب کو چاہے جانے کی سحر انگیز کیفیت تھی جس میں پیار کی مسرت کبھی بھی کم نہیں ہوتی۔ پیار کی سدا بہار کیفیت چھائی رہتی ہے۔

برج کی تہذیب نے امانت کو دیومالائی کرداروں، رسموں اور جذبوں سے آشنا کیا تھا۔ برج کی تہذیب کی سادگی، محبت کے خلوص اور احساسِ وفا نے اس کو زمینی تجربے کی مسرتوں سے سرشار کیا تھا۔ اس خطے میں پیار پہلے عورت کی طرف سے جاگتا ہے۔ اس کا دل تڑپتا ہے اور وہ اپنے موہن کو پیار کے لیے آمادہ کرتی ہے:

راجہ جی کرو مو سے بتیاں رے　　　دل تڑپت دن رتیاں رے

سدھ لاگ رہی توری آٹھ پہر　　　تن من کی نہیں موہے کھاک کھبر

سدھ لاگ رہی

کہاں پاؤں کہاں پاؤں یار رے میں

انترہ

یار کی چھاؤں نجر نہیں آوت　　　ڈھونڈھت ہوں سنسار رے میں

کہاں پاؤں

کارے کروں، کت ہیرن جاؤں　　　سوچت ہوں بار بار رے میں

کہاں پاؤں

سپنے میں دلدار کو پا کے چونک پری بھنسار رے میں

کہاں پاؤں

پیا کارن استاد کے جا کے ہوئی یوں گلے کا ہار رے میں

کہاں پاؤں کہاں یار رے میں

سبز پری جب اپنے محبوب شہزادے کو کنوئیں کی قید سے نجات دلوانے کے لیے انگ بھبھوت رما کے جوگن بنتی ہے اور اس کی تلاش میں نکلتی ہے تو وہ بھیرویں کی دھن میں ٹھمری گاتی ہے۔ جوگن بننے کی لوک روایت' سفر' تلاشِ یار' مصائب' دکھ درد اور ہجر کی صعوبتوں سے گزرتی ہوئی وہ تلاش جاری رکھتی ہے۔ اس مقام پر امانت کو برج کی لوک روایت مسخر کرتی ہے اور وہ مقامی روایت میں ایک خوب صورت ٹھمری کہتا ہے:

میں تو شہزادے کو ڈھونڈن چلیاں

انگ بھبھوت جوگن بن ملیاں چھان پھری سب گلیاں

میں تو شہزادے کو ڈھونڈن چلیاں

جی جاوت ہے ڈگر نہیں آوت ہم محلوں کی پلیاں رے

لٹ چھٹکا کے بھیس بنا کے دیس بدیس نکلیاں رے

انگ بھبھوت جوگن بن ملیاں چھان پھری سب گلیاں

میں تو شہزادے کو ڈھونڈن چلیاں

سیس بکس گیو پاؤں بھلس گیو دھوپ میں بن بن جلیاں رے

تن کمھلا گیو مکھ مرجھا گیو جیسے گلاب کی کلیاں رے

انگ بھبھوت جوگن بن ملیاں چھان پھری سب گلیاں

میں تو شہزادے کو ڈھونڈن چلیاں

جگ دشمن ہے راہ کٹھن ہے بلائیں کیوں کر ٹلیاں رے

جاتے کہو استاد سے گیاں انکھیاں لوگ بدلیاں رے

انگ بھبھوت جوگن بن ملیاں چھان پھری سب گلیاں

میں تو شہزادے کو ڈھونڈن چلیاں

''اندر سبھا'' میں 'ہولی' کے گیتوں میں شیام اور رادھا کا رومانس جاگتا ہے۔

ع شیام مو سے کھیلو نہ ہوری

ان گیتوں کے بارے میں ڈاکٹر وزیر آغا کا یہ کہنا ہے کہ ایسے گیتوں میں ملن کا رنگ ابھرا ہے۔ گویا یہ گیت عورت کے جادو کو سامنے لاتے ہیں۔ ان گیتوں کی عورت مرد کی توجہ کو اپنے انگ انگ پر مرکوز کرنے کی کوشش کرتی ہیں۔ ان گیتوں میں ہولی کے تہوار پر رنگ گرانے کی روایت بھی ملتی ہے۔ بھیگنے کے اس عمل سے عورت کے بدن کے نقوش ابھر کر مرد کے سامنے آ جاتے ہیں اور یوں امانت نے اپنے ان گیتوں میں عورت کے جادو کو بڑی خوب صورتی سے پیش کیا ہے۔[51]

وہ کھیل جو ۱۲۷۰ھ / ۱۸۵۴ء کی ایک رات کو لکھنو میں کھیلا گیا تھا اس نے اردو ڈرامے کی دنیا پہ گہرا اثر مرتب کیا۔ اپنے دیومالائی قصے، رقص، موسیقی اور گیتوں کی دل نشینی کے باعث اندر سبھا کی شہرت اور مقبولیت میں تیزی سے اضافہ ہوا تھا۔ امانت کا نام کامیابی کی دلیل بن گیا تھا۔ "اندر سبھا" کی مقبولیت کو دیکھتے ہوئے اسی انداز پر کئی اور سبھائیں بھی مرتب ہوئیں۔[52] وقتی طور پر کامیاب بھی رہیں مگر ان میں سے کوئی بھی سبھا، "اندر سبھا" کا مقابلہ نہ کر سکی۔

"اندر سبھا" وہ چیز ہے جو ڈیڑھ سو برس بیتنے کے باوجود اردو ادب کے قاری کے حافظے میں پوری طرح محفوظ ہے۔ "اندر سبھا" اپنے عہد کو سب سے زیادہ متاثر کرنے والی دستاویز تھی۔ اس کے اثرات اردو ڈرامے کی مابعد تاریخ میں مسلسل دیکھے جا سکتے ہیں۔ رقص، موسیقی اور گیتوں کی جو روایت "اندر سبھا" سے قائم ہوئی تھی وہ بعد ازاں پارسی تھیئٹر کے عروج اور زوال کے زمانے میں بہ دستور موجود رہی۔ اس روایت کا اثر اتنا گہرا تھا کہ ہم اردو تھیٹر کے آخری بڑے ڈرامہ نگار آغا حشر کے ڈراموں تک میں بھی اس روایت کے اثرات کا جائزہ لے سکتے ہیں۔

"اندر سبھا" اپنے زمانۂ تصنیف ۱۸۵۴ء کے فوراً بعد ایک داستانی (Legendary) حیثیت اختیار کر تی گئی تھی۔ دیکھنا یہ ہے کہ اس نے اردو ڈرامے کو وراثت میں کیا دیا؟ اور اس کی روایت کے اثرات کہاں کہاں تک پہنچے۔ اس مسئلے پر ہم پروفیسر وقار عظیم کے ایک بیان کے حوالے سے اس بحث کو ختم کرتے ہیں:

> "ہمارے ڈرامے کا سارا ادبی اور فنی تخیل اندر سبھا سے ماخوذ ہے اور اپنے ابتدائی دور میں ہمارے ڈرامے کی ساری روایت اندر سبھا کی دی ہوئی روایتوں پر قائم ہے...... فن کو بنیادی طور پر دل چسپی، تفریح اور نشاطِ طبع کا وسیلہ بنانے کا غالب رجحان...... اپنے بمبئی والے دور میں ہمارا ڈرامہ ان خصوصیات کا حامل ہے لیکن ان ساری خصوصیات میں رقص و سرود کی حیثیت ایک محور کی سی ہے۔ جس کے گرد باقی ساری چیزیں گردش لگاتی ہیں۔"[53]

حوالے

۱۔ نجم الغنی، تاریخ اودھ (کراچی: نفیس اکیڈمی، ۱۹۸۲) جلد چہارم، ۸۰

۲۔ محمد حسین آزاد، آبِ حیات، تبسم کاشمیری، مرتب؛ (لاہور: مکتبہ عالیہ، ۱۹۹۰ء) ۳۵۶

۳- مذکورہ حوالہ
۴- آزاد، آبِ حیات، تعلیقات ۵۵۷
۵- مذکورہ حوالہ
۶- آزاد، آبِ حیات ۳۵۶
۷- سید حسن، چند تحقیقی مقالے (پٹنہ: کتاب خانہ بانکی پور، ۱۹۷۶ء) ۳۴
۸- آزاد، آبِ حیات، ۳۵۷
۹- خلیل الرحمٰن اعظمی، مقدمہ کلام آتش (علی گڑھ: ایجوکیشنل بک ہاؤس، ۱۹۹۷ء) ۱۳۲
۱۰- رجب علی بیگ سرور، فسانۂ عبرت مسعود حسن رضوی ادیب، مرتب؛ (لکھنو: کتاب نگر، ۱۹۵۷) ۶۸
۱۱- سید حسن، تحقیقی مقالے ۱۹
۱۲- آزاد، آبِ حیات، تبسم کاشمیری، مرتب: (لاہور: مکتبۂ عالیہ، ۱۹۹۰ء) ۳۲۱
۱۳- ڈاکٹر سید عبداللہ، ولی سے اقبال تک (لاہور: سنگِ میل پبلی کیشنز، ۱۹۹۵ء) ۱۹۱
۱۴- مذکورہ حوالہ، ۱۸۵
۱۵- عبدالسلام ندوی، مقالات عبدالسلام (اعظم گڑھ: دارالمصنفین) ۳۲۰-۳۲۱
۱۶- ڈاکٹر انصاراللہ نظر، "تلامذۂ ناسخ"، اردو، (۴: ۱۹۸۳ء) ۳۸
۱۷- شبیہہ الحسن، ناسخ- تجزیہ و تقدیر (لکھنو: اردو پبلشرز، ۱۹۷۵ء)
۱۸- عبدالسلام ندوی، مقالات، ۳۲۱
۱۹- مذکورہ حوالہ، ۳۲۲
۲۰- رشید حسن خان، انتخاب کلام ناسخ (کراچی: انجمن ترقیِ اردو، ۱۹۹۶ء) دیکھیے "اصلاح زبان اور ناسخ" ۷۰
۲۱- ڈاکٹر مصطفیٰ حسین نظامی، نوابانِ اودھ اور برٹش ایسٹ انڈیا کمپنی- سیاسی رشتے (بریلی: مصطفیٰ حسین، ۱۹۹۵ء) ۲۲۸-۲۲۹
۲۲- چکبست، مضامین چکبست (الہ آباد: انڈین پریس، ۱۹۵۵ء) ۴
۲۳- ڈاکٹر نورالحسن نقوی، کلیاتِ مصحفی (لاہور: مجلس ترقیِ ادب ۱۹۹۴ء) جلد ششم، ۲۸
۲۴- "گلزارِ نسیم" کے ماخذوں کے لیے ان مصادر سے رجوع کیجیے۔ "گلزارِ نسیم" مرتبہ رشید حسن خاں کا مقدمہ، اردو مثنوی شمالی ہند میں "ڈاکٹر گیان چند"، "اردو کی بہترین مثنویاں" ڈاکٹر فرمان فتح پوری، "ہندوستانی قصوں سے ماخوذ اردو مثنویاں" ڈاکٹر گوپی چند نارنگ۔
۲۵- اختر احسن "گلزارِ نسیم"، "داستان در داستان" ڈاکٹر سہیل احمد، مرتب؛ (لاہور: قوسین، ۱۹۸۷ء) ۱۲۹-۱۶۴
۲۶- عبدالقادر سروری، اردو مثنوی کا ارتقا (علی گڑھ: ایجوکیشنل بک ہاؤس ۱۹۹۱ء) ۱۹
۲۷- مسعود حسن رضوی ادیب، لکھنو کا عوامی سٹیج (لکھنو: کتاب نگر، ۱۹۵۷ء) ۱۹
۲۸- چکبست، مضامین، ۱۰
۲۹- آزاد، آبِ حیات، تبسم کاشمیری، مرتب: (لاہور: مکتبۂ عالیہ، ۱۹۹۰ء) ۳۴۱
۳۰- ڈاکٹر فرمان فتح پوری، اردو کی بہترین مثنویاں (لاہور: نذیر سنز، ۱۹۹۳ء) ۱۱۷
۳۱- ڈاکٹر سید عبداللہ، ولی سے اقبال تک (لاہور: سنگ میل پبلی کیشنز، ۱۹۹۵ء) ۱۲۳
۳۲- Dr. Muhammad Sadiq, A History of Urdu Literature (Karachi: Oxford University Press, 1995) p.195
۳۳- سروری، مثنوی، ۱۲۶
۳۴- پروفیسر جیلانی کامران، تنقید کا نیا پس منظر (لاہور: مکتبۂ عالیہ، ۱۹۸۷ء) ۱۳۹

۳۵۔ احتشام حسین، اردو ادب کی تنقیدی تاریخ (لاہور: مکتبہ خلیل ۱۹۸۹ء) ۱۰۴
۳۶۔ مسعود حسن رضوی ادیب، لکھنو کا عوامی سٹیج (لکھنو: کتاب نگر، ۱۹۵۷ء) ۵۱
۳۷۔ ڈاکٹر اسلم قریشی، بر صغیر کا ڈرامہ (لاہور: مغربی پاکستان اردو اکیڈمی، ۱۹۸۷ء) ۳۹۲
۳۸۔ مسعود حسن رضوی، عوامی سٹیج، ۱۷۱
۳۹۔ مذکورہ حوالہ ۱۷۳-۱۷۲
۴۰۔ مذکورہ حوالہ ۱۷۳
۴۱۔ "اندر سبھا" کے قصے کے ماخذوں کے لیے دیکھیے مسعود حسن رضوی، لکھنو کا عوامی سٹیج، کتاب نگر، لکھنو ۱۹۵۷ء، ڈاکٹر ممتاز منگلوری، اندر سبھا، مکتبہ خیابانِ ادب، لاہور، ۱۹۶۶ء، ڈاکٹر اسلم قریشی، بر صغیر کا ڈرامہ، محمد شاہد حسین، اندر سبھا کی روایت، فیض آباد، ۱۹۸۴ء، ابراہیم یوسف، اندر سبھا اور اندر سبھائیں، نسیم بک ڈپو، لکھنو، ۱۹۸۰ء۔
۴۲۔ لکھنو کا عوامی سٹیج، ۹
۴۳۔ مذکورہ حوالہ، ۱۰
۴۴۔ شرح اندر سبھا، مشمولہ لکھنو کا عوامی سٹیج، ۱۶۷
۴۵۔ واجد علی شاہ کے "پری خانہ" کی تفصیل کے لیے دیکھیے محل خانۂ شاہی فدا علی خنجر، مترجم، وی پی ورما برادران پریس، لکھنو، ۱۹۱۴ء
۴۶۔ مسعود حسن رضوی ادیب، لکھنو کا شاہی سٹیج (کتاب نگر، لکھنو، ۱۹۵۷ء) ۷۸-۷۶
۴۷۔ لکھنو کا عوامی سٹیج، ۱۶۴-۱۶۲
۴۸۔ ڈاکٹر محمد حسن، اردو ادب کی سماجیاتی تاریخ (دلی: قومی کونسل برائے فروغ اردو زبان، ۱۹۹۸ء) ۱۲۱-۱۲۰
۴۹۔ مسعود حسن رضوی ادیب، لکھنو کا عوامی سٹیج، ۱۶۵
۵۰۔ قیوم نظر، مرتب: واسوخت (لاہور: مجلس ترقی ادب، ۱۹۶۴ء) ۳۴
۵۱۔ ڈاکٹر وزیر آغا، اردو شاعری کا مزاج (لاہور: جدید ناشرین، ۱۹۶۵ء) ۱۸۵-۱۸۴
۵۲۔ "اندر سبھا" کی طرز پر لکھی گئی سبھاؤں کی تفصیل کے لیے دیکھیے، مسعود حسن رضوی ادیب، لکھنو کا عوامی سٹیج، ابراہیم یوسف، اندر سبھا اور اندر سبھائیں۔
۵۳۔ پروفیسر وقار عظیم، اندر سبھا (لاہور: اردو مرکز، ۱۹۵۷ء) ۹-۸

باب نمبر ۱۷

کمپنی کی عمل داری' سیاسی حکمت عملی اور مغلوں کے علامتی اقتدار کا خاتمہ

(۱۸۵۷ء-۱۸۰۳ء)

انیسویں صدی کے نصف اول میں دلی کے دبستان میں جو ادب و شعر تخلیق ہوا اس کا بالواسطہ طور پر تعلق ان سیاسی و تہذیبی عوامل سے تھا جو ۱۸۰۳ء سے ۱۸۵۷ء تک دلی کے سیاسی افق پر کار فرما نظر آتے ہیں۔ شا نصیر' غالب' ذوق' مومن' ظفر اور دیگر شعرا کے تخلیقی کارناموں پر اس دور کے عوامل کا جائزہ لیا جا سکتا ہے۔ یہ وہ دور تھا جب دلی برطانوی عمل داری کے باعث پر سکون ہو چکی تھی اور یہاں کی تہذیبی و ادبی بساط پر تخلیقی عمل کا ایک بڑا کھیل کھیلا جا رہا تھا۔ عالموں' فاضلوں' فن کاروں اور صناعوں کی ایک بڑی جماعت بھی اپنے کمالات کا مظاہرہ دکھانے میں مصروف تھی۔ ایک طرف دلی کے پر امن منظر نامہ میں ادب و فن کا یہ بازار پوری توانائی سے سرگرم کار تھا اور دوسری طرف دلی کی اس تہذیبی' ادبی اور علمی بساط کے عقب میں پچاس برس سے زائد مدت تک ایک سیاسی ڈرامہ بھی کھیلا جا تا رہا تھا۔ دلی کے آخری تین شہنشاہ اور کمپنی کے افسران اعلیٰ اس ڈرامہ کے اہم کردار تھے۔ ان صفحات میں ہم اس بھولے بسرے دور کے کرداروں کو تاریخ کے اندھیروں میں تلاش کر کے اس دور کو سمجھنے کی کوشش کریں گے کہ جس کے عقب سے ہندوستانی ذہن ایک طویل مدت تک شدید نفسیاتی کش مکش سے گزرا اور بالآخر اسی پس منظر سے ۱۸۵۷ء کا انقلاب طلوع ہوا۔ بادشاہ' کمپنی اور ہندوستانی عوام کی ذہنی کشاکش کی اس تاریخ کو سمجھنے کے لیے ہمیں ۱۸۰۳ء سے ۱۸۵۷ء تک پیش آنے والے اہم سیاسی واقعات اور معاہدوں کا جائزہ لینے کی ضرورت ہے۔

۱۸۰۳ء میں جب کمپنی نے مرہٹہ اقتدار کا خاتمہ کر کے دلی پر اپنی عمل داری قائم کی تو اس کے ساتھ ہی دلی ریذیڈنسی کا قیام عمل میں آیا تھا۔ یہ وہ زمانہ تھا جب کمپنی ہر قدم بہت سوچ سمجھ کر اٹھا رہی تھی۔ اس دور میں کلکتہ کے حکام شاہ عالم ثانی کو ہر طرح سے مطمئن کرنے کی کوششوں میں مصروف تھے۔ اس حکمت عملی کا پس منظر یہ تھا کہ انیسویں صدی کے آغاز میں شمالی ہند کی سیاست کا رخ کمپنی کے خلاف جا رہا تھا۔

یہ وہ زمانہ تھا جب دلی میں دولت راؤ سندھیااور فرانسیسی جنرل پیرن (Perron) کا متحدہ محاذ کمپنی کے خلاف قائم ہو چکا تھا۔ کمپنی بڑھتے ہوئے فرانسیسی اثرات سے بے حد خائف تھی۔ ولزلی فیصلہ کر چکا تھا کہ شاہ عالم کو فرانسیسی گرفت سے بچانے کے لیے ہر ممکن کوشش کرے گا۔[1] ولزلی کو یہ بھی معلوم ہو گیا تھا کہ اگر پیرن کے اثرات پر قابو نہ پایا گیا تو شہنشاہ فرانسیسی اختیار میں جاسکتا ہے اور اس کا نتیجہ یہ ہو گا کہ شمالی ہند پر قبضہ کا برطانوی خواب ادھورا رہ جائے گا۔ اسی کشمکش میں لارڈ لیک کو ستمبر-۱۸۰۳ء میں مرہٹہ طاقت کو اکھاڑنے اور فرانسیسی اختیار کے خواب کو ختم کرنے کے لیے دلی بھیجا گیا۔ ان نازک حالات کے منظر نامہ میں فتح دہلی سے پہلے ہی ولزلی نے دلی کے حالات کو کمپنی کے حق میں استوار کرنے کے لیے ایک منصوبہ کے تحت شاہ عالم ثانی کو ایک خفیہ مراسلہ لارڈ لیک کے ذریعے ریذیڈنٹ کے ایجنٹ حسن رضا خاں تک شہنشاہ کی خدمت میں پیش کرنے کے لیے بھجوایا تھا جس میں کلکتہ سرکار کی طرف سے شہنشاہ کی عزت و تعظیم ہر طرح سے بجالانے کی یقین دہانی کرائی گئی تھی اور شاہی خاندان کی ضروریات کے لیے کافی مراعات فراہم کرنے کا وعدہ کیا گیا تھا۔[2]

فتح دہلی' ۱۸۰۳ء کے بعد اور ریذیڈنسی کے قیام کے ساتھ ہی دلی کے شہنشاہ اور ریذیڈنٹ کے درمیان اقتدار اعلیٰ کی کش مکش کا آغاز ہوتا ہے۔ نصف صدی سے زیادہ کی یہ داستان سیاسی کش مکش کے مختلف قصے سناتی ہے جس میں سیاسی مصلحت بینی کے بے شمار مقامات ملتے ہیں۔ اقتدار اعلیٰ کا دعویٰ رکھنے والا شہنشاہ جو ہر قسم کی طاقت سے محروم ہو چکا تھا' اپنے اقتدار اعلیٰ کو تسلیم کروانے پر بہ ضد تھا اور کمپنی جو اقتدار کے مظاہر پر قابض تھی خود اپنے اقتدارِ اعلیٰ کا دعویٰ کرتی تھی۔ یہ ایک طویل کشمکش تھی جو دلی کے لال قلعے اور کلکتہ کے درمیان جاری رہتی تھی۔ اس کشمکش میں ایک کردار ہندوستانی عوام کا بھی تھا۔ جو ہندوستان میں مقامی اقتدار اعلیٰ کی علامت لال قلعہ کو سمجھتے تھے جب کہ کمپنی اس کو ہر قیمت پر ختم کرنے کے درپے تھی مگر کمپنی یہ بات جانتی تھی کہ اس علامت کو ہٹانا آسان نہ تھا چنانچہ کمپنی کو نہایت ہی مصلحت پسندی کے ساتھ آہستہ آہستہ چلنا پڑا اور وہ قدم بہ قدم اس علامت کی تنسیخ کے لیے کوشاں رہی۔ ریذیڈنٹ اور شہنشاہ کے درمیان یہ تاریخی کشمکش اس دور کی دل چسپ کہانی سناتی ہے۔ ۱۸۰۳ء سے ۱۸۵۷ء تک کے واقعات کو ٹھیک طور پر سمجھنے کے لیے ہمیں ریذیڈنٹ کے کردار کا جائزہ لینا چاہیے کیوں کہ ریذیڈنٹ ہی وہ کردار ہے کہ جو اس عہد کی تاریخ کے نشیب و فراز پیدا کرنے میں سب سے زیادہ اہمیت رکھتا ہے اور اسی کی ہدایات اور مشوروں سے دلی کے شاہی خاندان کی قسمت کے فیصلے ہوتے تھے۔ آیئے ہم ان مباحث کی سیاسی تفہیم کے لیے ریذیڈنٹ کے مقام کا جائزہ لیتے ہیں۔

دلی میں ریذیڈنٹ کا کام صرف شہنشاہ کی ذات ہی سے وابستہ نہ تھا۔ دلی کے ریذیڈنٹ کی حیثیت سے وہ دلی کے نواحی معاملات کا بھی نگران تھا اور دلی سے دور راجپوتانہ 'ملتان' پنجاب اور بہاولپور اور بہاولپور سے بھی آگے کابل تک کے سیاسی معاملات کی نگرانی اس کے سپرد تھی۔ اسی طرح اعلیٰ سطح پر منظم سراغ رسانی کا محکمہ اور تربیت یافتہ منشیوں کا عملہ موجود تھا۔ اس اعلیٰ ڈھانچے کی بہ دولت ریذیڈنٹ کسی بھی علاقے یا کسی خاص فرد کے بارے میں حکمت عملی بنانے میں مکمل طور پر تیار رہتا تھا۔

راجپوتانہ اور پنجاب کی ریاستوں کے آنے والے وکیلوں کے منظر سے دلی کی ریذیڈنسی زمانۂ وسطیٰ کے ہندوستانی دربار کا نمونہ پیش کرتی تھی۔ آکٹرلونی (Ochterlony) اور فریزر (Fraser) جیسے ریذیڈنٹ جو مزاج کے اعتبار سے نیم ایشیائی ہو چکے تھے، اپنے درباروں کا طمطراق اور رونق پسند کرتے تھے۔[۳]

ریذیڈنٹ کا تقرر کلکتہ میں کمپنی کا گورنر جنرل کرتا تھا اور ریذیڈنٹ گورنر جنرل کے سامنے اپنے فرائض کی بجا آوری میں جواب دہ تھا۔ گورنر جنرل اس کی کارکردگی کا نگران تھا۔ کمپنی کی حکمت عملی کے مطابق وہ ریذیڈنٹ کو موقع بہ موقع ہدایات جاری کرتا تھا۔ گورنر جنرل جب کسی ریاست کے حکمران کے حقوق آہستہ آہستہ سلب کرنے کا فیصلہ کرتا تھا تو یہ کام تدریجی طور پر ریذیڈنٹ ہی سرانجام دیتا تھا۔ ریاستوں کے اندر ہر قسم کے سازشی ماحول کو پیدا کرنے کا کام بھی ریذیڈنٹ ہی کے سپرد تھا اور وہی ان ریاستوں کی حیثیت کم زور کرنے کے بعد کمپنی کے لیے مراعات حاصل کرتا تھا۔ دلی کے ریذیڈنٹ کو اپنے طور پر بھی فیصلہ کرنے کا اختیار حاصل تھا۔ انیسویں صدی کے نصف اول تک چونکہ دلی اور کلکتہ کے درمیان کئی مہینوں کا فاصلہ حائل تھا، اس لیے کلکتہ سے کسی مسئلہ پر ہدایات حاصل کرنے میں لمبی مدت لگ جاتی تھی۔ دریں حالات دلی کا ریذیڈنٹ کسی مسئلہ پر خود فیصلہ کرتا اور منظوری کے لیے گورنر جنرل کے پاس کلکتہ ارسال کر دیتا تھا، جہاں پہ اس کے فیصلوں کی بالعموم توثیق ہو جاتی تھی اور اختلاف کی صورت میں اسے تنبیہ بھی کر دی جاتی تھی۔ ریذیڈنٹ چونکہ بہت تجربہ کار لوگ ہوتے تھے اور کمپنی کی حکمت عملیوں پر عبور رکھتے تھے، اس لیے اختلافات کے مواقع کم کم ہی پیدا ہوتے تھے۔

۱۹ویں صدی کے شمالی ہند میں مرکز سیاست دلی کی ریذیڈنسی تھی۔ ہندوستان کے مختلف درباروں میں تعینات کیے گئے برطانوی افسر، گورنر جنرل اور ریاستوں کے درمیان محض رابطہ کا ایک ذریعہ ہی نہ تھے بلکہ اس سے کہیں زیادہ یہ وہ نمائندہ سفارت کار تھے جو نہ صرف ابتدائی معلومات فراہم کرتے تھے بلکہ حکومت کی حکمت عملی کا نفاذ بھی کرتے تھے۔ یہ ہندوستانی ریاستوں میں جاسوسی کا عمدہ نظام قائم کرتے تھے۔ اس مقصد کے لیے محلات کے اندر جاسوس مقرر کیے جاتے تھے جو روزانہ اپنے اپنے آقاؤں کی سرگرمیوں سے آگاہ کرتے تھے۔ ان جاسوسوں کی نگاہ سے کوئی شے چھپی نہ رہ سکتی تھی۔ حتیٰ کہ شہزادوں کی ذاتی زندگی کے معمولی واقعات بھی۔ ان ہی ذرائع سے کمپنی اپنا اثر برقرار رکھتی تھی اور اپنے مفادات کے خلاف ہونے والی سازشوں کا مقابلہ کرتی تھی اور بقول ٹامس منرو (Thomas Munro) ان ہی اداروں کے ذریعے گورنر جنرل ہندوستان کے ہر دربار میں غائبانہ طور پر موجود رہتا تھا۔

یہ دلی کی ریذیڈنسی ہی تھی کہ جس کے ذریعے شاہ عالم ثانی سے بہادر شاہ تک کے ادوار میں مغلوں کے بچے کھچے روایتی اور علامتی اقتدار اعلیٰ کے نشانوں کو مٹانے کی کوششیں کی جاتی تھیں۔ تقریباً چون برس تک دلی کی ریذیڈنسی نہایت خاموشی سے بادشاہی عظمت کے باقی ماندہ آثار کو تباہ کرنے میں مصروف رہی تھی۔ کلکتہ سرکار نے فتح دلی کے بعد ۱۸۰۳ء میں مغل بادشاہ کی عظمت اور اس کے اقتدار اعلیٰ کی برتری کو ظاہراً خلوص دل سے قبول کر لیا تھا۔ لارڈ لیک (Lord Lake) مغل شہنشاہ کی عظمت کو سلام کرتے ہوئے عاجزانہ حیثیت سے دربار میں حاضر ہوا

تھااور شہنشاہ کی طرف سے خطاب شاہی اور خلعت فاخرہ سے نوازا گیا تھا۔ اس ابتدائی دور میں کلکتہ سرکار دلی کے شاہی ادارے کا مکمل طور پر احترام بجالا رہی تھی۔ دلی میں وہ کسی بھی قسم کے اختلافی مسائل کو چھیڑنے کے حق میں نہ تھی چنانچہ ۱۸۰۵ء میں کلکتہ کے گورنر جنرل کی طرف سے ریذیڈنٹ کو یہ ہدایت کی گئی تھی کہ وہ شہنشاہ کے راستے میں اس کے اقتدار اعلیٰ کی برتری ظاہر کرنے والے کسی بھی ایسے پہلو کی مخالفت اور امتناع سے گریز کریں جو ہز میجسٹی (His Majesty) کے معمولات کا حصہ ہو۔ گورنر جنرل کی خواہش ہے کہ ہز میجسٹی (His Majesty) کو اپنے حقوق و مراعات سے کسی بھی اختلاف کے بغیر محظوظ ہونے دیا جائے۔[۴] گورنر جنرل کی پالیسی سے صاف طور پر یہ محسوس ہوتا ہے کہ اس دور میں کمپنی دلی اور اس کے نواحی علاقوں میں اپنی حیثیت کو مستحکم بنانے میں سرگرمی سے مصروف تھی۔ اس لیے شاہی خاندان کی طرف سے کسی بھی اختلافی مسئلے کے باعث پرامن ماحول کو بگاڑنا نہ چاہتی تھی۔ ۱۸۰۴ء ہی میں جب ہلکر نے مرہٹوں کی ایک کثیر فوج کے ساتھ دلی کا محاصرہ کر لیا تھا تو سقوط دلی کا شدید خطرہ پیدا ہو گیا تھا۔ ان حالات میں کمپنی اپنی عسکری حیثیت بنانے میں مصروف تھی اور علاقائی امن و امان اور زرعی محصولات کو باقاعدہ بنانے کے لیے مستعد ہو چکی تھی۔ اسی حوالے سے مغل شہنشاہ کے آداب و حقوق کی بات کو خصوصی اہمیت دی جا رہی تھی۔ ایسٹ انڈیا کمپنی کی یہ مصلحت پسندانہ حکمت عملی تھی اور آیندہ صفحات میں ہم اس بات کا جائزہ لیں گے کہ کمپنی اپنی قوت اور اقتدار کو مستحکم کرنے کے ساتھ ساتھ کس طرح سے اس حکمت عملی سے گریز کا رویہ بتدریج اختیار کرتی جاتی ہے۔ ۱۸۰۳ء سے ۱۸۵۷ء تک کا دور اس گریز اور انحراف کی داستان سناتا ہے۔

۱۸۰۳ء میں چوں کہ لارڈ لیک (Lord Lake) نے مرہٹوں کو شکست دے کر دلی پر قبضہ کیا تھا اس لیے کمپنی دلی کو اپنا مفتوحہ علاقہ سمجھتی تھی۔ شاہ عالم بادشاہ کی طاقت الٰہ آباد سے دلی واپس آنے کے بعد (دسمبر ۱۷۷۱ء) قلعہ تک محدود ہو کر رہ گئی تھی۔ شاہ عالم ثانی نے دسمبر ۱۷۷۱ء سے نومبر ۱۸۰۶ء یعنی اپنے سال وفات تک کا زمانہ قلعہ کے حدود ہی میں بسر کیا۔ اس کے بعد اکبر شاہ ثانی اور بہادر شاہ کی سلطنت بھی قلعہ کی چار دیواری ہی کے اندر تک محدود تھی۔ قلعہ سے باہر دلی اور اس کے اطراف کا تمام تر بندوبست کا ذمہ دار ریذیڈنٹ تھا۔ وہ انتظامیہ، عدلیہ اور مالی معاملات کا نگران تھا۔ دلی کا دفاع بھی اسی کے سپرد تھا۔ اور وہی شہر میں پولیس کے امور کی دیکھ بھال کرتا تھا۔ حقیقت پسندی کی حد تک وہ دلی کا بے تاج بادشاہ سمجھا جاتا تھا مگر اسی بے تاج بادشاہ کے اوپر دلی کے لال قلعہ میں ایک تاج والا بادشاہ بھی رہتا تھا جس کے سامنے یہ بے تاج بادشاہ جھک کر اور آداب بجالا کر بات کرتا تھا اور اس کے فرائض میں یہ بات شامل تھی کہ وہ لال قلعہ کے علامتی بادشاہ کے امور شاہی کی خدمت کرے گا اور اس کے لیے مخصوص شدہ زمینوں کی آمدنی سے حاصل ہونے والا مقررہ سالانہ میزانیہ پیش کرے گا۔ یہ ایک دل چسپ حقیقت تھی کہ لال قلعہ کا بادشاہ، دلی کے تخت کا جائز اور موروثی بادشاہ سمجھا جاتا تھا جب کہ ریذیڈنٹ جو دلی کی حقیقی طاقت کا مالک تھا، بادشاہ کے سامنے اس کی رعایا تصور کیا جاتا تھا۔ دلی ریذیڈنسی میں ۱۸۰۳ء سے ۱۸۵۷ء تک حقیقی اور علامتی کرداروں کے درمیان یہ تضاد قائم رہا بلکہ ۱۸۵۷ء کی جنگ آزادی کا اصل مدعا یہ تھا کہ اس تضاد کو قائم

کرنے والے ادارے یعنی ریذیڈنٹ اور کمپنی کو ختم کر کے دلی کا تخت' اس کے موروثی وارث کے سپرد کر دیا جائے۔ ۱۸۵۷ء وہ نقطۂ زماں ہے جہاں پہنچ کر ہندوستانی عوام کا پیمانۂ صبر لبریز ہو گیا تھا اور اس نے طاقت کے ذریعے مذکورہ تضاد کو ختم کر کے 'اقتدار اعلیٰ لال قلعہ کو پیش کر دیا تھا۔

ریذیڈنٹ اور بادشاہ کے درمیان تعلقات میں جو متضاد صورت حال نظر آتی ہے' اس میں ریذیڈنٹ ایک اداکار کی حیثیت رکھتا ہے۔ یہ وہ شخص تھا جو بادشاہ کے حضور ننگے سر' ننگے پاؤں حاضر ہوتا تھا۔ جھک کر آداب بجالاتا تھا اور عجز کے ساتھ آداب بجالا کر نذر پیش کرتا تھا۔ یہ دربارِ شاہی میں اس کے سفارتی کردار کا ایک حصہ تھا۔ جسے ہر قیمت پر بجالانے کے لیے اسے کلکتہ سے ہدایات جاری ہوتی رہتی تھیں۔ وہ شہنشاہ کے مقام و مرتبہ کے کھوکھلے پن سے لاکھ اختلاف رکھتا' چاہے دربار کے آداب اسے بالکل مصنوعی اور غیر حقیقی ہی کیوں نہ محسوس ہوتے وہ ان آداب کو بجالانے کے لیے پابند تھا۔ اس لیے یہ کہا جاتا ہے کہ ریذیڈنٹ اس بات کو بہ خوبی طور پر سمجھتے تھے کہ ہندوستانی درباروں کے آداب اور رسوم کی بجا آوری میں ان کی حیثیت اداکاروں کی سی ہے۔[۵] چنانچہ جب یہ اداکار دربارِ شاہی سے نکل کر ریذیڈنسی میں پہنچتے تھے تو ان کا کردار بالکل تبدیل ہو جاتا تھا۔ ان کی اداکاری ختم ہو جاتی تھی۔ دلی کا ریذیڈنٹ اپنے دفتر میں خود کو شمالی ہند کا سب سے طاقت ور فرد تصور کرتا تھا۔ وہ اپنی کرسی پر بیٹھ کے لال قلعہ کی ہر ہر حرکت پر کڑی نظر رکھتا تھا۔ دلی کا شہنشاہ اس کے سامنے مجبور محض نظر آتا تھا۔

شہنشاہ کو اپنے داخلی معاملات کی تنظیم کے لیے بھی ریذیڈنٹ سے اجازت لینے کی ضرورت تھی۔ وہ ریذیڈنٹ کے اجازت نامہ کے بغیر سیر و تفریح کے لیے بھی قلعہ سے باہر نہ جاسکتا تھا۔ شاہی خاندان کے افراد شہنشاہ سے اجازت کے باوجود مکہ مکرمہ یا دوسرے مقامات کی طرف سفر کرنے کے بھی مجاز نہ تھے۔ شاہی خاندان کے معاملات پر کمپنی اس حد تک حاوی ہو چکی تھی کہ اس نے شاہ عالم کے بعد بادشاہوں کے صوابدیدی حقوق بھی غصب کر لیے تھے چنانچہ اکبر شاہ ثانی اور بہادر شاہ ثانی اپنے جانشین مقرر کرنے کا اختیار بھی نہ رکھتے تھے۔ یہ کام کلکتہ سرکار کرتی تھی۔ اکبر شاہ اور بہادر شاہ نے اپنی بیگمات کے اصرار پر جن شہزادیوں کو نامزد کرانا چاہا تھا' ان کی نامزدگی کو ریذیڈنٹ اور کلکتہ میں گورنر جنرل نے رد کر دیا تھا۔ اکبر شاہ نے بہادر شاہ ثانی کی جانشینی کو روکنے کے لیے بہت کوشش کی تھی' حتیٰ کہ اس نے بہادر شاہ پر یہ سنگین الزام لگانے کی کوشش بھی کی تھی کہ اس نے عہد شاہ عالم میں اس کی ایک بیوی کو بدکاری کے لیے بہکایا تھا۔[۶] اکبر شاہ نے اپنے دوسرے بیٹے کو جو بہادر شاہ کو رد کیے جانے کی صورت میں جانشین ہو سکتا تھا' ناجائز اولاد قرار دیا تھا۔[۷] اس اتہام کے باوجود جانشین کا فیصلہ ریذیڈنٹ اور گورنر جنرل کی رائے سے ہوا تھا۔ اکبر شاہ کے مطالبات قبول نہ کیے گئے تھے (شہنشاہ کے محل کے ذاتی ملازم کئی بار ریذیڈنٹ کی مداخلت سے برطرف کیے گئے تھے اور ان کی بدسلوکی پر احتجاج کیا گیا تھا)

بہادر شاہ ظفر تک آتے آتے دربارِ شاہی سے باہر شہنشاہ کے ادب و آداب کی پابندی برطانوی افسروں کے لیے ضروری نہ رہ گئی تھی۔ ۱۱ اکتوبر ۱۸۴۵ء کو بہادر شاہ ظفر کے حضور میں معظم الدولہ بہادر (ٹامس مٹکاف) کی ایک عرضی کا حوالہ ملتا ہے جس میں یہ کہا گیا تھا:

"راج پورہ کی چھاؤنی کے افسروں سے ہمیں معلوم ہوا ہے کہ جب بادشاہ سلامت کی سواری درگاہ قطب صاحب کی طرف جا رہی تھی تو کپتان سالاک صاحب بھی کہیں اس راستے سے گزر رہے تھے۔ شاہی چوبداروں اور سپاہیوں نے زبردستی ان کو گھوڑے سے اتار دیا اور پیادہ کر کے کہا کہ شاہی آداب ملحوظ رکھو اور سلام و مجرا بجالاؤ۔ انہوں نے ہر چند کہا کہ جب سے راس صاحب بہادر کا مقدمہ ہوا ہے، صدر دفتر سے فیصلہ ہو گیا ہے کہ انگریزوں کو اثنائے راہ میں توہین آمیز طریقے کے ساتھ بادشاہ سلامت کی تعظیم و تکریم کے لیے مجبور کرنا نہایت نازیبا ہے کیونکہ اس سے بادشاہ سلامت کی کسر شان ہوتی ہے مگر کسی نے ایک نہ سنی۔ ایسے لوگوں کو سزا دینی چاہیے کہ پھر کبھی اس قسم کی نامناسب حرکت کے مرتکب نہ ہوں۔ یہ سن کر بادشاہ سلامت نے اسد علی خاں کپتان اور آغا حیدر ناظر کو طلب فرما کر حکم دیا کہ تحقیقات کر کے رپورٹ کرو تا کہ زیادتی و ظلم کرنے والوں کو سزا دی جائے۔" (۱۱ اکتوبر ۱۸۴۵ء)[۸]

یکم جنوری ۱۸۴۹ء کے ایک حوالے میں یہ بتایا گیا ہے کہ حضور بادشاہ سلامت نے لیفٹیننٹ گورنر آگرہ کو اپنا ادب و آداب نہ ہونے کی شکایت لکھی تھی جس کے جواب میں یہ کہا گیا کہ سب انگریزوں کو اطلاع دے دی گئی ہے کہ شاہی محل کے نیچے قدیم سڑک پر جس کا آمنا سامنا حضور سے ہو جائے وہ آداب شاہی بجالائے گا اس تحریر سے حضور خوش ہو گئے۔[۹]

دلی کا مقتدر معاشرہ اور اس کا بادشاہ کمپنی کے مقابلے میں ۱۸۰۳ء ہی سے منطقی اقتدار سے محروم ہو چکا تھا۔ اقتدار کا ایک چھوٹا سا مرکز قلعۂ معلیٰ تھا مگر قلعۂ معلیٰ، اقتدار کی ایک منحنی سی طاقت (Mini Power) بھی نہ رہا تھا۔ حکومت، اقتدار، فوج، اقتصادیات، انتظامیہ اور عدلیہ پر کمپنی کا تسلط اس منطقی اقتدار کا ثبوت تھا جو قلعہ معلیٰ کے حق میں نہ تھا۔

انیسویں صدی کے آغاز سے دلی میں منطقی اقتدار اور موروثی اقتدار اعلیٰ کے درمیان کشمکش کا زمانہ شروع ہوتا ہے۔ شاہ عالم ثانی اپنی ساری بے سروسامانی کے باوجود اپنی ذات کو ہندوستان میں موروثی اقتدار اعلیٰ کا وارث سمجھے جانے پر بہ ضد تھا۔ ایک اعتبار سے اس کا یہ کہنا درست تھا کہ وہ مغلوں کے تخت و تاج کا جائز وارث تھا۔ مگر حقیقت یہ تھی کہ مغلوں کے تخت پر بیٹھنے اور تاج پہننے والے شہنشاہوں کے پاس منطقی اقتدار کو قائم رکھنے والی طاقت موجود تھی۔ اس تاج و تخت کی قوت اور حفاظت کے لیے افواج شاہی، مضبوط انتظامیہ، اقتصادی ترقی اور عدلیہ موجود تھی۔ جب تک مغل شہنشاہوں کے پاس ریاست کے یہ سرچشمے مضبوط اور قوی رہے، ان کے تخت و تاج کی حفاظت کی ضمانت لیتے رہے۔ ہندوستان ان کے موروثی اور منطقی اقتدار کو مسلسل قبول کرتا رہا۔ ہندوستان کے جس علاقے میں اس منطقی اقتدار کو جب کبھی للکارا گیا، مغلیہ افواج باغیوں پر غلبہ پاتی رہیں اور یوں اس اقتدار کا منطقی جواز فراہم کیا جاتا رہا۔ اکبر سے اورنگ زیب تک کی دکنی مہمات اس کی گواہی دیتی ہیں مگر ۱۸۰۳ء کا زمانہ وہ تھا جب مغل افواج، انتظامیہ، عدلیہ اور اقتصادیات کا شیرازہ بالکل بکھر چکا تھا، چنانچہ شاہ عالم ثانی سے بہادر شاہ ظفر تک کا زمانہ سلطنت کے

منطقی اقتدار سے کامل محرومی کا زمانہ ہے۔ بابر سے اورنگ زیب تک مسلط رہنے والے منطقی اقتدار کا خاتمہ ہو چکا تھا اور اب یہ منطقی اقتدار کمپنی کے ہاتھ میں جا چکا تھا لیکن دل چسپ تماشا یہ تھا کہ کمپنی اس منطقی اقتدار کی ساری طاقت کے باوجود لال قلعہ کے موروثی اقتدار کو سلام کرنے پر مجبور تھی۔ اکبر اور شاہ جہاں کا جاہ و جلال معدوم ہو چکا تھا۔ لال قلعہ میں علامتی تخت بھی تھا اور تاج بھی اور شاہی دربار بھی مگر یہ سب کچھ ہونے کے باوجود بھی کچھ نہ تھا۔ تخت پر بیٹھنے، سر پر تاج سجانے اور "جہاں پناہ" کہلوانے کے باوجود تخت و تاج اور جہاں پناہ میں طاقت تھی نہ حکومت۔ نہ احکام۔ اس کے اجداد کے فراہم کردہ اقتدار کے سرچشمے خشک ہو چکے تھے۔ جہاں بانی کے اسباب کا خاتمہ ہو چکا تھا۔ اب یہ لوگ سلطنت کے موروثی اقتدار کی علامت ہی رہ گئے تھے۔

پرانی عظمت اور شان سے محروم مغل شہنشاہ ایک گہنائی ہوئی علامت نظر آتا تھا مگر اس کے باوجود ہندوستانی عوام اسے انتہائی عزت و احترام کا مقام دیتے تھے۔ دلی کا بوڑھا اور نابینا بادشاہ دلی کی طاقت کا نشان سمجھا جاتا تھا۔ ہندوستان کی تقریباً تمام ریاستیں اس کے نام کے سکے ڈھالتی تھیں۔ ریاستوں کے امرا اور شہزادے اب بھی شاہ عالم سے اس خلعت' خطاب اور نشان کے حصول کے لیے درخواست کرتے تھے جو تخت شاہی کی طرف سے ان کے اجداد کو عطا کیے گئے تھے 'ان باتوں کا اعتراف لارڈ ولزلی (Lord Wellesley) نے کورٹ آف ڈائریکٹرز کے ایک خفیہ اجلاس منعقدہ ۱۳ جولائی ۱۸۰۴ء کو کیا تھا۔[۱۱] اسی معروضی حقیقت کو پیش نظر رکھتے ہوئے ولزلی (Wellesley) جیسا توسیع پسند گورنر جنرل فتح دلی (۱۸۰۳ء) سے قبل ہندوستانی سیاست کی بساط پر دلی کے شہنشاہ کی حیثیت کو تسلیم کرنے پر مجبور ہو گیا تھا۔ وہ یہ بات اچھی طرح سے جانتا تھا کہ اگر کمپنی دلی فتح بھی کر لے تو یہ فتح مرہٹہ افواج کے خلاف ہوگی جو دلی پر قابض تھی' دلی کے شہنشاہ کی حیثیت اسی طرح سے برقرار رہے گی اور کمپنی اس کے اقتدار اعلیٰ کی تنسیخ نہ کر سکے گی۔ چنانچہ اسی حقیقت کے پیشِ نظر فتح دلی سے پہلے ولزلی (Wellesley) نے خفیہ طور پر ایک خاص سفیر شاہ عالم ثانی کے پاس بھیج کر شہنشاہ کے لیے کمپنی کی حفاظت اور اس کے مقام کے مطابق مراعات کی پیش کش کی تھی۔" دلی کا لال قلعہ ہندوستان کے اقتدار اعلیٰ کی جائز علامت بن چکا تھا اور اس دور کی کوئی بدترین فوجی قوت بھی اس علامت کو چیلنج نہ کر سکتی تھی۔ عام ہندوستانی ذہن میں لال قلعہ کی علامت کا تصور اس قدر گہرا تھا کہ ایسٹ انڈیا کمپنی دلی پر قبضہ کے پچاس سال بعد تک بھی بادشاہ کو قلعہ سے نکالنے کی جرأت نہ کر سکی تھی۔ کمپنی کے ادنیٰ و اعلیٰ تمام افسر لال قلعہ میں شاہی آداب بہت مجبوری ہی کے سبب بجالاتے تھے۔ افسروں کا خیال تھا کہ دلی کے بادشاہ کی حکومت "فرضی" تھی۔ اس بات کا اظہار ۱۸۵۷ء کی بغاوت کی ناکامی کے بعد ظفر کے خلاف چلنے والے مقدمے میں دلی کے قائم مقام کمشنر نے کیا تھا۔[۱۲]

شاہ عالم ثانی کی وفات ۱۸۰۶ء تک مغل شہنشاہیت کے ادارے کا احترام اور اس کی روایتی حیثیت بہتر طور پر تسلیم کی جاتی تھی۔ شاہ عالم کی طرف سے جب ارکاٹ کی صوبہ داری کی سند ٹیپو سلطان کو عطا کی گئی تھی تو ٹیپو نے شہنشاہ کی خدمت میں بارہ لاکھ روپے کا نذرانہ پیش کیا تھا۔ اس دور میں بھی ہندوستان کے خود مختار حکمران اپنے اقتدار کی قانونی سند تخت دلی سے حاصل کرنے کی تمنا رکھتے تھے۔ چنانچہ دلی مرکز سے جڑے رہنے کی پرانی روایت

عہد زوال میں بھی چل رہی تھی۔

اٹھارھویں صدی میں بنگال، کرناٹک، اودھ اور حیدر آباد کی ریاستیں اگرچہ خود مختار ہو چکی تھیں مگر دلی کی شہنشاہیت کو قبول کرتی تھیں۔ اس لیے ان ریاستوں کے کسی بھی حکم ران نے بادشاہ یا سلطان کا نام استعمال کرنے سے گریز کیا۔ حیدر آباد کی ریاست ۱۷۲۴ء میں خود مختار ہو گئی تھی مگر نظام الملک آصف جاہ نے سلطنت دلی سے اپنی وفاداری کی علامت کے طور پر تخت، تاج اور چتر شاہی کا استعمال جائز نہ سمجھا اور نہ ہی اپنے نام کے سکے جاری کیے۔ اس کے دور میں مغل بادشاہ ہی کے نام سے مساجد میں خطبہ پڑھا جاتا رہا۔

مرہٹہ سردار اپنی ساری بغاوتوں اور جنگ و جدل کے باوجود دلی کے شہنشاہ کو ہندوستان کے تخت کا جائز وارث تسلیم کرتے رہے۔ ۱۷۸۴ء میں سندھیا نے دلی کا اختیار سنبھال لیا تھا۔ فوجی طاقت اس ہی کے قبضے میں تھی مگر دلی پر حکومت کرنے کی سند اسے شاہ عالم ثانی کی طرف سے عطا ہوئی تھی۔ اسے ''امیر الامرا'' کا منصب عطا ہوا تھا۔ صرف یہی نہیں بلکہ مرہٹوں کے سربراہ پونا دربار کے پیشوا کو ''وکیل مطلق یا امور سلطنت کا کلی طور پر ناظم عمومی'' بنایا گیا تھا اور اس منصب کی نیابت سندھیا کو دی گئی تھی کیوں کہ سندھیا خود کو اس کے ماتحت ہونے کا اعتراف کرتا تھا۔[۱۳]

انیسویں صدی میں مغلوں کی علامتی حیثیت مزید گہنا گئی تھی۔ مگر شہنشاہ دِلی کے نام کا طلسم ہنوز برقرار تھا۔ اختیارات اور طاقت سے کلی طور پر محروم ہونے کے باوجود دلی کے شہنشاہ کو ایک داستانی مقام حاصل تھا۔ مالی طور پر وہ کمپنی سے وابستہ ہو چکا تھا۔ شاہی خزانہ خالی پڑا تھا مگر شہنشاہی کے کرشماتی کردار کی اہمیت کم نہ ہوئی بڑھتی ہی چلی گئی۔[۱۴] برطانیہ سے آنے والے انگریز افسر اور عوام بھی شہنشاہیت کے طلسم سے آگاہ تھے اور اپنے تجربے سے وہ یہ بات بہت جلد جان جاتے تھے کہ دلی کا بے سلطنت شہنشاہ، کسی صاحب سلطنت شہنشاہ ہی کی طرح محترم و معظم سمجھا جاتا تھا۔ ۲۔ فروری ۱۸۳۸ء کو لارڈ آک لینڈ (Lord Auckland) گورنر جنرل کی بہن ایملی ایڈن (Emily Eden) نے بہادر شاہ ظفر کو قلعہ کے ایک باغ میں دیکھا تھا۔ ایملی کے ملازمین نے بادشاہ کو دیکھ کر انتہائی ادب و تعظیم کا مظاہرہ کیا تھا اور اس منظر سے متاثر ہو کر وہ خاتون یہ بات لکھنے پر مجبور ہو گئی تھی کہ ہندوستانی لوگ دلی کے بادشاہ کو اپنا جائز حکم ران سمجھتے ہیں اور میرے خیال میں حقیقت بھی یہ ہی ہے۔[۱۵]

امپیریل نام میں جادو تھا۔ دلی میں دو قسم کے لوگ تھے۔ ایک وہ جو بادشاہت کو اس کی ظاہری قدر و قیمت سے پرکھتے تھے اور دوسرے وہ جو دربار شاہی کو کٹھ پتلی کا تماشا قرار دیتے تھے۔ دونوں غلطی پر تھے۔ سچائی شاید ان دونوں کے درمیان کہیں تھی[۱۶]۔ جو اس دور میں کوئی نہ جانتا تھا اور نہ اس کے بعد جان سکا۔ مادھو راؤ سندھیا نے اس بادشاہت سے اپنی کارروائیوں کے اختیار کے لیے اسی بادشاہ سے خلعت شاہی کی درخواست کی تھی۔ اور ۱۸۰۳ء میں حیدر آباد کے نظام نے اپنی تخت نشینی کے لیے سند کی درخواست کی تھی۔

میجر براؤن (Major Brown) نے لکھا ہے کہ بادشاہ کا نام اتنا ہی اہم تھا جتنا کہ انگلینڈ میں پارلیمنٹ کا کوئی قانون۔ شہنشاہ کا نام ہندوستان میں حتمی قانونی حاکمیت رکھتا تھا۔ ناقابل فہم، مگر نظر انداز نہ ہونے والا شاہی نام

اس بات کی وضاحت کرتا ہے کہ مختلف متحارب سیاسی گروہ اپنی حاکمیت کی سند کے لیے تخت شاہی ہی سے رجوع کرتے تھے۔ سی اے بیلی (C.A.Bayly) نے ایسے کئی واقعات کے حوالے دیے ہیں۔[۱۷]

ہم اس سے قبل اس بات کی طرف اشارہ کر چکے ہیں کہ ۱۸۰۳ء سے سقوط دلی کے بعد دلی کے لال قلعہ اور کمپنی کے درمیان اقتدار اعلیٰ کی کش مکش کا طویل دور شروع ہو جاتا ہے۔ بادشاہ کا دعویٰ تھا کہ وہ منطقی طور پر ہندوستان کی سلطنت کا وارث تھا۔ اس حیثیت سے کمپنی اپنے اقتدار اور سیاسی غلبہ کے باوجود بادشاہ کی رعایا کی حیثیت رکھتی تھی اور ۱۸۰۳ء سے دلی کا شہنشاہ کمپنی کے اعلیٰ ترین افسروں سے اسی حیثیت سے پیش آتا تھا۔ برطانوی حکم ران اس کے سامنے جھکنے اور نذر پیش کرنے پر مجبور نظر آتے تھے۔ آغاز کے برسوں میں کمپنی اپنے وعدوں کے مطابق روایتی ادب آداب کو ملحوظ خاطر رکھتی رہی اور شہنشاہ کی عظمت اور وقار کا دم بھرتی رہی مگر آیندہ برسوں میں یہ حکمت عملی بدلنے لگی۔ سیاسی، انتظامی، مالی اور عسکری قوت سے سرشار برطانوی افسر لال قلعہ کے وقار اور اس کی روایتی حیثیت کو رفتہ رفتہ مجروح کرنے لگے۔ ان صفحات میں ہم ان حالات وواقعات کا تجزیہ کرتے ہیں جن میں دلی کے شہنشاہ کی روایتی حیثیت نحیف ہوتے ہوئے ریزہ ریزہ ہوتی جاتی ہے مگر اس ضعفِ شہنشاہی کے باوجود برطانوی حکم ران ہندوستان میں یہ سمجھنے پر مجبور ہو چکے تھے کہ شہنشاہ کے نام میں جادو ہے، لہٰذا وہ اپنی سیاست اور مصلحت پسندی سے شہنشاہیت کی علامت کا خاتمہ کرنے کے لیے بہت سنبھل سنبھل کر چل رہے تھے۔ کمپنی کا بڑے سے بڑا افسر بھی اس علامت کو یک لخت تباہ کر دینے کا خیال بھی ذہن میں نہ لا سکتا تھا۔ ان حقائق کے باوجود ولزلی چاہتا تھا کہ دلی کے تحت پر بادشاہ کی جگہ کمپنی کو بٹھادے مگر لندن کے ہوم آفس کی نامنظوری کے خیال کو محسوس کرتے ہوئے اس خیال کو عملی جامہ نہ پہنا سکا مگر یہ ضرور کہا جاتا ہے کہ ولزلی کا سب سے بڑا کارنامہ تخت شاہی کا غصب کر لینا تھا۔[۱۸]

۱۸۰۵ء میں بادشاہ اور کمپنی کے درمیان ہونے والے معاہدے کے تحت شاہ عالم کو مراعات اور حقوق شاہی حاصل تھے۔ دربار منعقد کرنے، خطاب اور خلعت عطا کرنے اور نذر وصول کرنے کی روایت برقرار رکھی گئی تھی۔ شہنشاہ کے شاہی اخراجات کے لیے دلی کے قریب زمینیں مخصوص کر دی گئی تھیں۔ مگر شہزادوں کو وہ تمام جاگیریں واپس کرنے کے لیے بھی کہا گیا تھا جو اس معاہدے سے قبل ان کے پاس تھیں۔ اخراجات کی رقم نو لاکھ روپے سالانہ تجویز کی گئی تھی۔ اب دلی کا انتظامی اور عدالتی بندوبست کمپنی کے سپرد ہو گیا تھا، اگرچہ یہ شہنشاہ کے نام پر ہوتا تھا۔ یوں دیکھا جائے تو دلی کے نئے بندوبست میں حکومت کے اندر ایک دوسری حکومت نظر آتی تھی۔ اگرچہ غالب حکومت کمپنی کی تھی اور شہنشاہ کی حکومت محض علامتی اور اعزازی تھی۔ گئے گزرے حالات میں شہنشاہ اس علامتی اعزاز سے بھی مطمئن تھا۔ اس کے نام کا سکہ چلتا تھا۔ قلعہ سے برآمد ہونے پر توپوں کی سلامی دی جاتی تھی۔ شہنشاہ کمپنی کو اپنی رعایا کہتا تھا۔ اپنی حاکمیت اعلیٰ کا اعتراف کروانے کے لیے وہ برطانوی حاکموں کو اعزاز وخطاب سے نوازتا تھا اور دلی کا ریذیڈنٹ اسے نذر پیش کرتا تھا اور کورنش بجالاتا تھا مگر شہنشاہ کی یہ عظمت اور فوقیت نمائشی تھی۔ حقیقی اقتدار اعلیٰ کمپنی ہی کے پاس تھا۔ اس لیے ۱۸۰۵ء کے معاہدے کے بعد برطانوی حاکم یہ کہتے تھے کہ ہم پہلے سے کہیں زیادہ طاقت ور ہو گئے ہیں اور شہنشاہ دہلی کہیں زیادہ کم زور ہو گیا ہے۔ یہ ایک سکیم تھی جس سے شاہ عالم کی

حیثیت ایک پنشن خوار اور کٹھ پتلی سے گو کچھ بڑھ گئی تھی مگر اس کے ساتھ اس کے پاس شاہی اختیارات نہ تھے۔ وہ بادشاہ تھا بھی اور نہیں بھی تھا۔ سب کچھ تھا اور کچھ بھی نہ تھا۔ اس کا اقتدار حقیقت بھی تھا اور سراب بھی تھا۔ برطانوی حکام کو یہ تسلی تھی کہ اس بڑے کھیل میں ہمارے پاس بادشاہ ہے مگر یہ امر پریشان کن بھی تھا کہ اس سے کیسے کھیلا جائے۔ یہ ولزلی کی ایک بڑی سیاسی چال تھی۔[19] گزرتے ہوئے ماہ و سال کے ساتھ کلکتہ سرکار اور دلی کے ریذیڈنٹ کو یہ خود بخود معلوم ہوتا جاتا ہے کہ بادشاہ سے حکومت کے اندر ایک اور حکومت کا کھیل کس طرح کھیلنا ہے اور اس کھیل میں اپنی برتری کا اظہار کرنے کے لیے کیا مصلحت اختیار کرنی ہے اور نئے آنے والے شہنشاہ کے ظاہری اختیارات کو کس طرح سے سلب کرتے جانا ہے اور کن ذرائع سے اسے پرندے کی طرح قفس میں بند کرنے کا کام کرنا ہے۔ ۱۸۰۵ء کے بعد کلکتہ میں بیٹھا ہوا گورنر جنرل اور دلی کا ریذیڈنٹ یہ کام انتہائی توجہ، احتیاط اور مصلحت اندیشی کے ساتھ انجام دیتے ہیں۔

آکٹرلونی (Ochterlony) اور سیٹون (Seton) ابتدائی ریذیڈنٹ تھے اور ان کے ذہنوں پر بادشاہ کی علامتی حیثیت قائم تھی۔ ۱۸۰۳ء میں دلی پر قبضہ کرنے کے باوجود ہندوستانی عوام بادشاہت کے ادارے کو کسی نہ کسی شکل میں محفوظ دیکھنا اور قائم رکھنا چاہتے تھے۔ عوام کے اس جذباتی رویے کے باعث ابتدائی دور کے ریذیڈنٹ بادشاہ کی علامتی حیثیت کو مجروح کرنے کے لیے تیار نہ تھے، لہٰذا یہ دور چلتا رہا۔

بادشاہ اور کمپنی کے درمیان بعض مسائل پر کشمکش جاری رہتی تھی۔ بادشاہ منطقی اقتدار اعلیٰ سے تو محروم ہو چکا تھا اور وہ یہ بات اچھی طرح جانتا بھی تھا مگر اس کے باوجود وہ اپنے آپ کو علامتی شکل میں ہندوستان کا مالک سمجھتا تھا، اس لیے وہ سرپرستی کے طور پر اور اپنی حیثیت کو بالا رکھنے کے لیے گورنر جنرل کو خلعت فاخرہ سے نوازنا چاہتا تھا، جب کہ کمپنی کے حکام بالا اپنے افسر اعلیٰ کو ثانوی حیثیت میں دیکھنا نہ چاہتے تھے۔

بعد میں آنے والے ریذیڈنٹوں میں چارلس مٹکاف کے خیالات شدت پسندانہ تھے۔ وہ ان برطانوی افسروں میں سے تھا جو بادشاہت کے علامتی ادارے سے جلد از جلد نجات حاصل کرنے کے خواہاں تھے۔ اقتدار سے یکسر محروم ایک انسان کو شاہانہ تعظیم کی روایت سمجھنا ان کے لیے ناقابل قبول امر تھا مگر حالات کے تقاضوں اور گورنر جنرل کی سیاسی حکمت عملی کے سبب یہ سب کچھ قبول کرنے پر مجبور تھے۔ چارلس مٹکاف مغل شہنشاہ کے لیے فراخ دلانہ سلوک اور آداب کے سوا شہنشاہ کو اپنے دائرہ اختیار میں ذرہ برابر بھی شریک کرنے کے لیے تیار نہ تھا۔ اس نے گورنر جنرل ولیم بینٹنک (William Bentinc) کو مطلع کر دیا تھا کہ وہ کافی مدت سے شہنشاہ کے ساتھ اطاعت و وفاداری کے ساتھ رہنے کی اخلاقی پابندی کو ترک کر چکا ہے۔

جوانی کے زمانے میں مٹکاف کو شہنشاہ کے لیے جس کی حیثیت صرف سائے جیسی تھی بے حد عزت و تکریم کا اظہار کرنے سے شرم آتی تھی۔[20] مٹکاف کسی قیمت پر بھی بادشاہ کے اقتدار کی بحالی کے حق میں نہ تھا۔ وہ یہ کہتا تھا کہ بادشاہ کو اس کے موجودہ مقام کے اعتبار سے عزت و مرتبہ دینا چاہیے اور اسے خوش رکھنے کے سامان فراہم کر دینے چاہئیں مگر اس کے شاہانہ مرتبہ کی ایک حد مقرر ہونی چاہیے اور ہماری طرف سے تعظیم و تابع داری کو اس حد

سے آگے ہرگز نہیں بڑھنا چاہیے۔

لارڈ موریا (Lord Moria) ۱۸۱۳ء میں ہندوستان کا گورنر جنرل ہو کر آیا تو وہ بھی مغلوں کے اقتدار اعلیٰ کے روایتی دعویٰ کے خلاف تھا اور اب وہ مغلوں کے اقتدار کی روایتی علامتی داستان کو ختم کر دینے کے حق میں تھا۔

لارڈ موریا کے دور میں یہ فیصلہ ہوا کہ برطانوی حکومت کو نام اور اقتدار اعلیٰ کے اعتبار سے اسی طرح برتر ہونا چاہیے جیسے دو صدی پہلے مغل حکم ران تھے، چنانچہ اسی حکمت عملی پر عمل پیرا ہو کر اس نے ایک ایسے منصوبے کا آغاز کیا جس کا مقصد شہنشاہ کے ان حقوق سے انحراف کرنا تھا جو اسے حاصل تھے اور یہ حقوق اسے برطانوی حکومت کے مقابلے میں افضل و برتر تسلیم کرتے تھے۔ حکمت عملی یہ تھی کہ بادشاہ کے حقوق و مراعات کی بہ تدریج تائید نہ کی جائے اور آہستہ آہستہ اس کا اختیار غصب کر لیا جائے اور نتیجہ کے طور پر ہندوستانی زندگی میں اسے بالکل غیر اہم اور بے ضرر بنا دیا جائے۔[۲۱]

اکبر شاہ ثانی اور گورنر جنرل لارڈ موریا کے درمیان برتری کی یہ کش مکش اس وقت منظر پر آئی جب ۱۸۱۴ء میں موریا شمالی ہند کے دورے پر تھا۔ اس وقت موریا بادشاہ سے ملنے کا خواہش مند تھا۔ اکبر شاہ ثانی چوں کہ موریا کو اپنی رعایا میں شامل سمجھتا تھا۔ اس لیے اسی حیثیت سے دربار میں دعوت دینا چاہتا تھا، جہاں گورنر جنرل کو بادشاہ کے حضور روایتی طور پر نذر پیش کرنے کی رسم ادا کرنی تھی اور بادشاہ کی طرف سے اسے خلعت فاخرہ اور خطاب عطا ہونے تھے۔ موریا نے بادشاہ کی اس برتر حیثیت کو قبول نہ کرتے ہوئے انکار کیا اور ملاقات کے لیے مساوی مرتبہ کی شرط عائد کی۔ چارلس مٹکاف بھی اس وقت موریا کا ہم رائے تھا۔ یہ ملاقات اس لیے نہ ہو سکی کہ طرفین اپنے برتر مقام سے نیچے اترنے کے لیے تیار نہ تھے۔ آخری حل کے طور پر ایک سفارتی وفد بادشاہ کے حضور میں گورنر جنرل کی طرف سے آداب و تسلیمات کہنے کے لیے روانہ کر دیا گیا۔[۲۲] اب موریا نے بادشاہ کے اعزازی اور علامتی اقتدار کو متزلزل کرنے کے لیے ایک اور چال چلی۔ اس مقصد کے حصول کے لیے اس کی شاطر نگاہ اپنے پرانے حلیف اور وفادار اتحادی اودھ کے نواب پر پڑی۔ اس نے سفارتی ذرائع سے نواب غازی الدین حیدر کو یہ احساس دلایا کہ اب اسے نوابی سے بڑھ بادشاہت کا اعلان کر دینا چاہیے۔ اس دور میں اگرچہ اودھ کی ریاست خود مختار تھی مگر روایتی طور پر دلی سے ایک مبہم سا تصور قائم تھا اور دلی کا شہنشاہ اسے اپنی مملکت ہی کا خطہ سمجھتا تھا۔ لارڈ موریا اور اس کے سفارتی ذرائع کی ترغیبات بالآخر رنگ لائیں، نواب غازی الدین حیدر اعلانِ شاہی پر آمادہ ہو گیا اور ۹ اکتوبر ۱۸۱۹ء کو اس نے اپنی بادشاہت کا باضابطہ طور پر اعلان کر دیا جسے کمپنی نے دلی خوشنودی سے قبول کیا۔ اسی طرح سے چارلس مٹکاف کے مشورے سے ۱۸۱۸ء میں دلی شہر کی ٹکسال میں بادشاہ کے نام پر سکے ڈھالنے کی رسم بھی ختم کر دی گئی۔ اب صرف کسی خاص موقع پر ہی یادگاری سکے ڈھالے جا سکتے تھے مگر کمپنی کی طرف سے جاری کردہ سکوں پر ۱۸۳۵ء تک شہنشاہ دلی کا نام ہوتا تھا۔

۱۸۲۷ء میں اکبر شاہ ثانی نے گورنر جنرل ایمہرسٹ (Amherst) سے ملاقات کا ارادہ ظاہر کیا جو اس وقت شمالی ہند کے دورے پر تھا۔ دلی کے ریذیڈنٹ چارلس مٹکاف نے اس ملاقات کے لیے مساوی مرتبہ سے ملنے کی

شرط عائد کی۔ بادشاہ نے بادل ناخواستہ قبول کیا۔ یہ ملاقات لال قلعہ کے تسبیح خانہ میں ۱۷۔ فروری ۱۸۲۷ء کو ہوئی گورنر جنرل کی طرف سے کوئی نذر روایتی طور پر پیش نہ کی گئی' البتہ گورنر جنرل کے سٹاف نے نذر ضرور پیش کی اور ان کو خلعت عطا ہوئے۔ ۲۴۔ فروری کو بادشاہ ریذیڈنسی میں جوابی ملاقات کے لیے گیا۔ اسے انتہائی عزت و تعظیم سے خوش آمدید کہا گیا۔ گورنر جنرل نے بادشاہ کے حضور بہت سے قیمتی تحائف پیش کیے۔

۱۸۳۱ء میں شہنشاہ دلی اور بینٹنک (Bentinck) کے درمیان ملاقات کی سطح پر بھی اختلاف ہوا تھا۔ بینٹنک شہنشاہ کی برتری کے تصور کے سخت خلاف تھا۔ اور اسی مساوی سطح پر ملنا چاہتا تھا جو سطح ایمہرسٹ (Amherst) کے دور میں متعین ہوئی تھی۔ جب کہ شہنشاہ راجہ رام موہن رائے کے مشن کے ذریعے لندن کے ہوم آفس سے ایمہرسٹ کے رویے کی شکایت کر چکا تھا' اس بنیاد پر گورنر جنرل کی طرف سے ہوم آفس کے فیصلے تک شہنشاہ سے ملاقات کو ملتوی کر دیا گیا تھا۔[۲۳]

یہی مسئلہ بہادر شاہ ظفر اور لارڈ آک لینڈ (Lord Auckland) کے دور میں پیدا ہوا تھا۔ آک لینڈ (Auckland) ۱۸۳۸ء میں شہنشاہ سے ملنے کا متمنی تھی' مگر مکمل طور پر مساوی بنیاد کی شرط پہ' کسی نذر کے بغیر جس میں گورنر جنرل کی کم تری عیاں نہ ہو' مگر بہادر شاہ' آک لینڈ (Auckland) سے اسی طریق سے ملنے کے لیے تیار تھا جو اس کے باپ اور ایمہرسٹ (Amherst) کے لیے وضع ہوا تھا۔ اس لیے یہ ملاقات نہ ہو سکی۔

۱۸۴۲ء میں لارڈ ایلن بروک (Lord Ellen Barought) اور بہادر شاہ ظفر کی ملاقات کی تفصیلات طے کرتے وقت پرانی رسم میں ترمیم کر دی گئی۔ اب شہنشاہ سے کہا گیا کہ پہلے وہ گورنر جنرل سے ملاقات کے لیے جائے گا اور گورنر جنرل بعد میں جوابی ملاقات کے لیے آئے گا۔ شہنشاہ کا علامتی مقام گرانے کے لیے یہ ایک نیا قدم تھا' جس سے شہنشاہ کا مقام و مرتبہ گورنر جنرل سے کم تر ظاہر ہوتا تھا اور یہی برطانوی سفارت کاروں کی دیرینہ خواہش تھی جو دلی کے آخری مغل شہنشاہ کے زمانے میں پوری ہوئی۔

سلطنت اور اختیار سے محرومی کے باوجود مغل شہنشاہ سے کچھ ایسے مظاہر ابھی تک وابستہ تھے کہ جن سے اس کی امتیازی شان' روایتی حاکمیت اور برتری کا اظہار ہوتا تھا۔ قوت کے اعتبار سے کچھ بھی نہ ہونے کے باوجود وہ اقتدار اعلیٰ کی روایتی علامت سمجھا جاتا تھا اور اس کی اس حیثیت کو ہندوستان بھر میں تسلیم کیا جاتا تھا۔ مگر کمپنی کے لیے شہنشاہ کی یہ حیثیت زیادہ عرصے تک قابل قبول نہ رہی تھی۔ ریذیڈنٹ اور گورنر جنرل نہایت سنجیدگی اور سیاسی مصلحت بینی کے ساتھ بادشاہ کی ذات سے منسوب روایتی امتیاز اور حاکمیت کے اعلیٰ تصور کے تمام مظاہر کی رفتہ رفتہ تنسیخ پر کمربستہ رہتے تھے۔ جیسا کہ لارڈ ہیسٹنگز کے بارے میں کہا جاتا ہے کہ وہ ہندوستان میں کمپنی کو بالاترین حکمران طاقت بنانے کا عزم کر چکا تھا۔ اس مقصد کے حصول کے لیے مغل شہنشاہ کی حاکمیت اور بالادستی کے تمام تر نشانات مٹا دینے کی ضرورت محسوس کی گئی تھی۔[۲۴]

مغل شہنشاہ کی گم گشتہ عظمت اور حاکمیت کے صرف چند نشان باقی رہ گئے تھے اور کمپنی کے حاکم ان نشانوں کو حرفِ غلط کی طرح مٹا دینے کے درپے تھے۔ ان چند نشانات میں سے جو شہنشاہ کے لیے وجہ امتیاز تھے'

ایک تو شہنشاہ کو خطاب کرنے کا طریق تھا جس کے مطابق اسے گزشتہ دورِ عظمت کے حوالے سے پر تعظیم اسلوب سے مخاطب کرنے کی رسم تھی' دوسرا خلعت اور خطاب عطا کرنے کا قدیم شاہی حق تھا اور تیسرے شہنشاہ کے حضور میں نذر پیش کرنے کی روایت تھی جس سے اس کی بالادستی ظاہر ہوتی تھی۔ کمپنی کی حکومت نے مغل شہنشاہ کی ان حاکمانہ روایات کو ختم کرنے کے لیے ہیسٹنگز کے خیالات کی روشنی میں ان امتیازی نشانات کو مٹا دینے کی مہم جاری رکھی۔

۲۰-۱۸۱۹ء تک گورنر جنرل شہنشاہ کو لکھے گئے خط کو عرضی کہتا تھا اور عرضی کے خاتمہ پر جو مہر ثبت کرتا تھا اس پہ ''اکبر شاہ کا فدوی'' کھدا ہوتا تھا۔ اس دور میں ہیسٹنگز نے دلی کے شہنشاہ کی تابع داری ظاہر کرنے والی اس سرکاری مہر کے استعمال کو منسوخ کرنے کا فیصلہ کیا۔[۲۵]

اس کے ساتھ ہی گورنر جنرل اور شہنشاہ کے درمیان خط و کتابت کا یہ انتہائی اسلوب موقوف کیا گیا تھا۔ شہنشاہ کو اس پر بڑی مایوسی ہوئی اور اس نے پرزور احتجاج کیا مگر کوئی مفید نتیجہ بر آمد نہ ہو سکا۔

لارڈ ایمہرسٹ (Lord Amherst) کے دور (۲۸-۱۸۲۳ء) میں یہ سلسلۂ مراسلت بحال کرنے کی سعی کی گئی۔ گورنر جنرل کی طرف سے لکھے گئے مراسلات میں ایسا اسلوب اختیار کیا گیا جس سے بادشاہ کے مقابلے میں اس کی کم تری ثابت نہ ہوتی ہو۔ اسی طرح سے شہنشاہ کو ایسا اسلوب اپنانے کا مشورہ دیا گیا جس سے اس کے مقام و مرتبہ کو ضعف نہ پہنچتا ہو۔ اب کلکتہ کے مراسلوں کو عرضی کی جگہ "وثیقہ" کہا جانے لگا۔ خط و کتابت میں دونوں کے درمیان مکمل برابری کی سطح اختیار نہ کی گئی کیوں کہ کمپنی اپنی طرف سے شہنشاہ کو برائے نام حکم ران تسلیم کرتی تھی۔

شاہی محل اور ریذیڈنٹ کے درمیان تلخی کا دور اس وقت شروع ہوا جب ۱۸۳۱ء کے موسم خزاں میں فرانسس ہاکنس (Francis Hawkins) ریذیڈنٹ ہو کر آیا۔[۲۶] وہ دلی کے شہنشاہ کے روایتی وقار و عظمت کی رسوم کو تسلیم نہ کرتا تھا اور کمپنی کی برتری کا شدید طور پر حامی تھا۔ وہ ان شاہی آداب و رسوم کو بجالانے سے بھی گریزاں تھا جنھیں اب تک تسلیم کیا جاتا تھا' لہٰذا اس کے رویے سے طرفین کے تعلقات سخت کشیدہ ہوئے۔ جب وہ محل شاہی میں گیا تو شہنشاہ اور اس کے خاندان کے سلوک سے خفا ہو گیا۔ نئے ریذیڈنٹ نے درباری آداب بجالانے کو توہین سمجھا' اس لیے اس نے شاہی خاندان کے خلاف جارحانہ رویہ اختیار کیا۔ اس نے کلکتہ کو مشورہ دیا کہ 'نذر' پیش کرنے کا توہین آمیز سلسلہ بند کر دیا جائے۔ محل شاہی سے بادشاہ کی آمدورفت پر ہر بار توپوں کی سلامی کو منقطع کیا جائے۔ اس نے اس رسم کو سال میں صرف چار بار اختیار کرنے کا مشورہ دیا' یعنی دو بار عیدوں پر اور ایک ایک بار شہنشاہ کی پیدائش اور تخت نشینی کے موقعوں پر۔ کلکتہ میں ولیم بینٹنگ نے ان سفارشات کو رد کر دیا۔ کیوں کہ وہ بلاوجہ شہنشاہ کے جذبات مجروح کرنا نہ چاہتا تھا۔ ریذیڈنٹ کو حکم دیا گیا کہ وہ پرانے آداب و قواعد کے مطابق اپنا کام کرتا رہے۔[۲۷] اس کے باوجود اس نے کئی بار محل شاہی کے آداب اور ضابطوں کو توڑا۔ ملکہ ممتاز محل کے سامنے کرسی پہ بیٹھنے پر اصرار کیا۔ ہاکنز (Hawkins) کا کہنا تھا کہ دہلی کے ریذیڈنٹ اور چیف کمشنر کے اعلیٰ مقام کو ظاہر کرنے کے لیے

کرسی کا مطالبہ اصولی طور پر درست سمجھنا چاہیے۔[۲۸] اس نے جانشین کی طرف سے بھیجے گئے گل دستے وصول کرنے سے انکار کیا۔ ہاکنز شہنشاہ کے ساتھ خط و کتابت میں شاہی مقام و مرتبہ کے مطابق خطابات اور پر تعظیم رسمی مراسلت کا اسلوب اختیار نہ کرتا تھا۔ اس حرکت کے بارے میں اس نے گورنر جنرل کلکتہ کے نام ایک مکتوب میں اپنی صفائی پیش کرتے ہوئے یہ بات صاف طور پر لکھ دی تھی کہ دلی کے موجودہ بادشاہ کے پاس نہ کوئی علاقہ ہے نہ طاقت اور نہ ہی اختیار ہے' اس لیے دلی کا بادشاہ نہ آئینی (Dejure) بادشاہ ہے اور نہ ہی امر واقع میں کوئی اصلی (Defacto) بادشاہ ہے۔[۲۹] ہاکنز (Hawkins) کے ذہن پر اس قسم کے جارحانہ خیالات ہمیشہ مسلط رہتے تھے اور وہ اپنے اندر پیچ و تاب کھاتا رہتا تھا۔ ایک روز اس پر جارحانہ خیالات اس قدر حاوی ہوئے کہ وہ اپنے ایک ساتھی کے ساتھ محل میں آیا اور دیوان خاص کے لال پردے تک گھوڑا دوڑاتا ہوا پہنچ گیا۔ یہ پہلا واقعہ تھا کہ محل شاہی میں ان آداب کی جارحانہ خلاف ورزی کی گئی تھی۔ شہنشاہ کو انتہائی دکھ اور پشیمانی اس توہین آمیز گستاخی پر ہوئی۔ کلکتہ سے گورنر جنرل نے اس حادثے کی اطلاع ملنے پر فوراً معافی نامہ ارسال کرتے ہوئے یہ کہا کہ اس حادثہ کی خبر سن کر ہم روح کی گہرائیوں تک الم ناک طور پر مضروب ہوئے ہیں اور ہمیں از بس دکھ اور ندامت کا سامنا کرنا پڑ رہا ہے۔[۳۰]

ہاکنز کی فوراً جواب طلبی ہوئی۔ گورنر جنرل نے اس کے بیانات کو نظرانداز کرتے ہوئے اسے دلی کی ریذیڈنسی سے ۱۸۳۰ء میں برطرف کرنے کا حکم جاری کر دیا۔

ہاکنز (Hawkins) نے شاہی محل میں جو کچھ کیا دراصل وہ ہندوستان میں برطانوی ذہنوں کے اندر ہونے والی تبدیلیوں کا عکس تھا۔ پرسی ول سپیر (Percival spear) نے اسی بدلتے ہوئے برطانوی رویے کا ذکر کیا تھا۔ برطانوی افسر اپنے حاکمانہ اقتدار کے نشے میں تھے۔ ان سے پہلے کی نسل کے لیے شاہ عالم ثانی پرانی مغلیہ عظمت کا زندہ نشان تھا۔ اس لیے قابل صد احترام تھا' مگر افسروں کی آنے والی نئی نسل اقتدار' اختیار اور افواج و سلطنت سے محروم مغل شہنشاہوں کو بے معنی اور کار از رفتہ علامت سمجھ رہی تھی اور ان کی عظمت و شوکت کا اعتراف ان کے لیے محض کھوکھلا تھا۔ اس لیے وہ بادشاہت کے ادارے کو رسمی حد تک بھی قبول کرنے کے لیے دل سے تیار نہ تھے۔ کلکتہ سرکار کی طرف سے مغل شہنشاہ کے روبرو آداب بجالانا ان کے اندر کم تری کا احساس پیدا کرتا تھا۔ وہ سرکار کے حکم کے مطابق رسمی طور پر آداب تو بجالاتے تھے مگر ان کو اب یہ سب کچھ مذاق معلوم ہونے لگا تھا۔

اب ہم انیسویں صدی کی تیسری دہائی کا ذکر کرنے والے ہیں جب تخت دلی پر اکبر شاہ ثانی جلوہ افروز تھا۔ دلی کا ریذیڈنٹ شہنشاہ دلی کے سامنے اس کے ماتحت اور رعایا کے فرد کے طور پر حاضر ہوتا تھا۔ وہ شاہی خاندان کے سامنے کھڑا رہتا تھا' بیٹھ نہ سکتا تھا' ہر روز چوب دار کے ذریعے شہنشاہ کی صحت دریافت کرنے کے آداب پر مجبور تھا۔ تعظیم سے آداب بجالاتا تھا اور جھک کر نذر پیش کرتا تھا۔

شہنشاہ پرانی مغل رسم کے مطابق نذر وصول کرتا تھا۔ یہ نذر دلی کا ریذیڈنٹ اور گورنر جنرل بھی پیش کرتا تھا۔ ۱۸۱۳ء میں لارڈ موریا (Lord Moria) نے شہنشاہ سے مساوی سطح سے ملنے کے فیصلے کے بعد گورنر جنرل کی طرف سے پیش کی جانے والی نذر کو بند کر دیا تھا اور اس کی جگہ متبادل طور پر ایک سالانہ نذر پیش کرنے کا سلسلہ

شروع کیا تھا جو ریذیڈنٹ پیش کرتا تھا۔

۱۸۳۶ء میں سرکار کی طرف سے پیش کی جانے والی "نذر" بند کردی گئی مگر دلی کے ریذیڈنٹ کی طرف سے شہنشاہ، ملکہ اور جانشین کو "نذر" پیش کی جاسکتی تھی...... دلی کے برطانوی افسر ذاتی سطح پر اپنی جیب سے نذر پیش کرسکتے تھے۔

دلی ریذیڈنسی میں تعینات شدہ نئے اسسٹنٹ کیپٹن گراہم (Capt. Graham) کو جب شہنشاہ کے حضور ۱۸۳۷ء میں پیش کیا گیا تو شہنشاہ نے نذر کے بغیر اس کی حیثیت کو تسلیم کرنے سے صاف انکار کردیا۔ بے چارے گراہم کو اپنے ذاتی خرچ سے نذر ادا کرنی پڑی۔ اس کے بعد کلکتہ سرکار نے اسسٹنٹ کو سرکاری خرچ پر نذر پیش کرنے کی اجازت دے دی۔

"نذر" پیش کرنے کی رسم کو ۱۸۴۳ء میں لارڈ ایلن براگ (Lord Ellen Borough) نے بالآخر ہمیشہ کے لیے بند کرنے کا حکم دیا۔ وہ شہنشاہ کے لیے کسی قسم کی کوئی ہمدردی یا اس قسم کے جذبات کا کوئی خیال نہ رکھتا تھا۔ وہ ریذیڈنٹ کی طرف سے پیش کی جانے والی نذر کو بھی اس کے مرتبہ کے منافی اور ریذیڈنٹ کے لیے کسرشان قرار دیتا تھا۔ شہنشاہ اس رسم کے موقوف کیے جانے سے بہت مضطرب ہوا اور گورنر جنرل کو خط لکھا۔ گورنر جنرل نے شہنشاہ کی رائے قبول نہ کی مگر مالی مدد کے لیے وظیفہ میں دس ہزار روپے کا اضافہ کردیا۔ شہنشاہ "نذر" کے علاوہ دوسری بات ماننے کے لیے تیار نہ تھا اس لیے یہ اضافہ قبول نہ کیا۔

کمپنی نے ۱۸۰۳ء اور ۱۸۰۵ء میں شاہی خاندان کے لیے جن حقوق، مراعات اور آداب و تعظیم کو قائم رکھنے کا اقرار کیا تھا ان سے مسلسل گریز کا سلسلہ اختیار کیا گیا۔ جوں جوں ہندوستان پر کمپنی کا تسلط مستحکم ہوتا گیا۔ برطانوی رویہ بھی تبدیل ہوتا گیا اور بالآخر لال قلعہ میں مقیم شہنشاہ کے سائے سے کمپنی نے نجات حاصل کرنے کے لیے منصوبہ بندی وضع کرنے کا کام شروع کیا۔ یہ سلسلہ کئی مراحل سے گزرتا رہا۔ ریذیڈنٹ اور گورنر جنرل اپنے وسیع مقبوضات اور اقتدار و اختیار کے نشے میں دلی سے شہنشاہ کی علامتی حیثیت کا بھی خاتمہ کرنے پر کمربستہ ہوگئے۔

ہم اس داستان کی مختلف قابل ذکر کڑیاں یہاں بیان کرتے ہیں۔

مغلوں کے اقتدار اعلیٰ کے خاتمہ اور کمپنی کی مکمل حاکیت کا فیصلہ چند برسوں میں نہیں بلکہ نصف صدی کی سیاسی مصلحتوں پر صبر آزما غور و خوض کے بعد ہی ممکن ہوسکا تھا۔ کمپنی بادشاہت کو ختم کرکے اپنی حاکیت مسلط کرنے کی جو دیرینہ خواہش رکھتی تھی اسے عملی جامہ پہنانے کا موقع ۱۸۴۸ء میں پیدا ہوا۔ یہ بات دلچسپ ہے کہ مغلوں کو ان کے رتبۂ شاہی سے محروم کردینے کا فیصلہ ان واقعات کا نتیجہ ہے جو بہادر شاہ ظفر کے جانشین کا تعین کرنے کے سلسلہ میں سامنے آیا۔ ہندوستان میں آنے والا ہر نیا گورنر جنرل مغل شہنشاہ کے وقار و عظمت اور اس کی حاکیت کے مسلمہ تصور کو مجروح کرنے کی کوشش کرتا رہا تھا اور ایسے اسباب کا متلاشی رہا جو لال قلعہ کے اقتدار اعلیٰ کے فلسفہ کو پرامن طور پر خاتمے کے منطقی انجام تک پہنچادیں چنانچہ اس نوعیت کے اسباب کا سلسلہ اس وقت شروع ہوا جب بہادر شاہ ظفر کے جانشین کا مسئلہ اس کی زندگی میں دو شہزادوں کی ناگہانی موت کے بعد سامنے آیا، لیکن ان

کی موت سے بھی قبل ۱۸۴۸ء میں دلی کے ریذیڈنٹ ٹامس مٹکاف (Thomas Metcalfe) نے بہادر شاہ ظفر کے بعد کے منظر کو سامنے رکھتے ہوئے جانشین کے لیے یہ تجاویز مرتب کی تھیں:

ا شہزادے سے درخواست کی جائے کہ وہ محل شاہی کو خالی کردے اور قطب میں سکونت اختیار کرلے۔

ب اگر وہ یہ بندوبست قبول کرلے تو وہ بادشاہ کا خطاب برقرار رکھ سکے گا۔

ج اسے جامع مسجد میں آمد کے موقع پر عیدین کے وقت اور حضرت نظام الدین کی درگاہ پر حاضری کے وقت اپنی توپوں کی سلامی لینے کا حق حاصل رہے گا۔

اگر جانشین اس بندوبست کو ماننے سے انکار کرے تو بادشاہ کا خطاب اور تمام دیگر مراعات ختم کردی جائیں گی۔ شاہی خاندان کو لال قلعہ کی عمارتیں خالی کرنے کے لیے مجبور کیا جائے گا۔ اور وہ پھر جہاں چاہیں آباد ہوسکیں گے اور وہ برطانوی قانون کے پابند ہوں گے۔[۳۱]

لارڈ ڈلہوزی نے یہ تجاویز کورٹ آف ڈائریکٹرز کو منظوری کے لیے پیش کی تھیں کہ بہادر شاہ کی وفات کے ساتھ ہی تیموری خاندان کی بادشاہت کا خاتمہ کردیا جائے گا اور نئے جانشین کے لیے "شہزادہ" کا لفظ استعمال ہو گا۔ اسے شاہانہ مراعات حاصل نہ ہوں گی' اس کی حیثیت عام ہندوستانی شہزادوں کی سی ہو گی۔ اسے لال قلعہ خالی کرنا ہو گا۔ خاندان کا سربراہ "قطب" میں رہائش اختیار کرے گا اور دیگر افراد شہر میں یا جہاں پسند کریں گے رہ سکیں گے۔

ڈلہوزی کی یہ تجاویز "کورٹ آف ڈائریکٹرز" اور بورڈ آف کنٹرول کے درمیان شدید اختلافی مسئلہ بن گئیں۔ تیئس میں سے انیس ممبران تجاویز کے خلاف تھے۔ ان کا کہنا تھا کہ ایک توان سے مسلمان برصغیر میں بہت بے اطمینانی محسوس کریں گے اور دوسرا شہنشاہ دلی کے جذبات مجروح ہوں گے۔ نیا جانشین اس تجویز سے غیظ و غضب میں ہوگا اور اگر اس کی رگوں میں تیمور کے خون کا ایک قطرہ بھی ہو گا تو وہ اپنے اجداد کا محل خالی کرنے کی جگہ اپنی جان قربان کردے گا مگر بورڈ آف کنٹرول (Board of control) ڈلہوزی (Dalhousie) کی تجاویز کے حق میں تھا۔ ڈلہوزی نے ان تجاویز میں ترمیم کردی۔ ترمیم کے مطابق بہادر شاہ کے بعد اس کا جانشین بادشاہ کہلا سکے گا۔ اسے قلعہ خالی کرنے کے لیے مجبور نہ کیا جائے گا بلکہ اسے قطب میں آباد ہونے کی ترغیب دی جائے گی اور اس صورت میں اسے پچیس ہزار روپے کی زیادہ آمدنی دی جائے گی۔ قلعہ میں رہنے کی صورت میں اس کے بچے اور بچوں کی اولاد ہی رہ سکے گی۔ باقی سب لوگ قلعہ چھوڑ دیں گے۔ ڈلہوزی کی ان ترمیم شدہ تجاویز کی منظوری کورٹ آف ڈائریکٹرز نے دے دی تھی۔[۳۲]

۱۸۴۸ء میں دلی کے ریذیڈنٹ ٹامس مٹکاف (Thomas Metcalfe) نے جب شاہی خاندان کی علامتی حکومت کو ختم کرنے کے لیے تجاویز تیار کیں تو اس وقت دلی کے تخت پر بہادر شاہ ظفر بیٹھا تھا۔ ظفر کا جانشین شہزادہ دارا بخت تصور کیا جاتا تھا۔ اس کی عمر ستاون برس تھی۔ صحت کے اعتبار سے وہ کمزور انسان تھا۔ دارا کے بعد دوسرا جانشین مرزا فخر الدین ہو سکتا تھا۔ وہ تیس برس کا تھا۔ وہ دارا بخت کے مقابلہ میں صحت مند بھی تھا اور

صاحب فہم و فراست بھی......

مرزا فخر الدین ان تجاویز کو قبول کرنے کے لیے تیار ہو گیا تھا۔ وہ محل شاہی خالی کرنے کے لیے بھی آمادہ تھا مگر یہ شرط رکھی تھی کہ تیمور کے خاندان کی بادشاہت کا خطاب اور دیگر حقوق برقرار رکھے جائیں جو اس کے اجداد کو حاصل تھے۔ کمپنی اور شہزادے کے درمیان اس سلسلے میں ایک معاہدہ ۲۳۔ جنوری ۱۸۵۲ء کو طے پا گیا تھا' مگر ۱۰ جولائی ۱۸۵۶ء کو شہزادے کی اچانک موت سے یہ مسئلہ پیچیدہ ہو گیا۔ اب بہادر شاہ اور زینت محل نے جواں بخت کو بادشاہ بنانے کی بھرپور سعی کا دوبارہ آغاز کر دیا۔ مگر ان کو کامیابی حاصل نہ ہو سکی۔

مرزا فخر الدین کی موت کے بعد نئے جانشین کے لیے پہلے سے مختلف شرائط طے کی گئیں۔ اب نیا جانشین بادشاہ کی جگہ "ہز رائل ہائی نس دی پرنس" کہلانے کا مستحق سمجھا گیا تھا۔ پندرہ ہزار روپے ماہانہ الاؤنس کے لیے رکھے گئے اور برطانوی سرکار کا نمائندہ اس کے سامنے بیٹھنے کا حق دار سمجھا گیا تھا۔

اب ہندوستان میں برطانوی اقتدار اعلیٰ کی برتری مسلمہ ہو چکی تھی۔ مغلیہ اقتدار کی روایتی علامت بھی بری طرح گہنا گئی تھی۔ لال قلعہ جو ہندوستان کے اقتدار اعلیٰ کا سرچشمہ سمجھا جاتا تھا' اب برطانوی سرکار کے جھنڈے تلے لانے کے انتظامات مکمل کر لیے گئے تھے۔ مغل شہزادوں کا دم خم ہمیشہ کے لیے ختم ہو چکا تھا۔ وہ لال قلعہ کو بھی خیر باد کہنے کے لیے بادل ناخواستہ تیار ہو چکے تھے۔ کمپنی کے افسران نے نصف صدی کے عرصے میں ان کو اقتدار کے تمام ظاہری نشانوں اور عظمت رفتہ کی رسوم سے رفتہ رفتہ محروم کر دیا تھا اور آخر کار حقیقت پسندی کی سوچ نے ان کو اپنی بے بسی کا پورا احساس دلا دیا تھا۔ دلی کے ریذیڈنٹ' کلکتہ مرکز اور لال قلعہ کی آخری کش مکش کا فیصلہ ۱۸۵۷ء کی جنگ آزادی کے بعد ہو گیا۔ قلعہ کا علامتی کردار بھی ختم ہوا اور ہندوستان برطانوی مقبوضات کا حصہ بن گیا۔

حوالے

۱۔ Datta, Kaikankar, Shah Alam and the East India company (Calcutta: The world press, 1965.) p.112

۲۔ Ibid pp.113-114

۳۔ Panikar, K.N. British Diplomacy in North India [A study of the Delhi Residency 1803-1857] (Delhi: Associated Pubblishing House 1968,) 181-182

۴۔ Panikar, British Diplomacy, 19

۵۔ Fisher, Micheal H. Indirect Rule in India [Residents and the Residency system: 1764-1857] (Delhi: Oxford University Press, 1991) p.184

۶۔ Panikar, p.22

۷- Panikar, p.24

۸- ضیاءالدین لاہوری، بہادر شاہ ظفر کے شب وروز (لاہور: مطبوعات، ۱۹۹۹ء) ۱۴۴

۹- بہادر شاہ ظفر کے شب وروز، ۱۴۶

۱۰- Panikar, p.6

۱۱- Shah Alam and the East India Company, p.112

۱۲- حسن نظامی، مرتب: مقدمہ بہادر شاہ ظفر (لاہور: الفیصل، ۱۹۹۰ء) ۹۷

۱۳- فرینکلن، ڈبلیو، تاریخ شاہ عالم، شاہ اسحٰق صدیقی، مترجم: (کراچی: آل پاکستان ایجوکیشنل کانفرنس ۱۹۷۶ء) ۱۹۱

۱۴- Bayly, C. A. Indian Society and the Making of British Empire (Cambridge: Cambridge university press. 1988) p.15

۱۵- Ghose, Indira, Editor; Memsahibs Abrood (Delhi: Oxford university press, 1998) p.29

۱۶- Spear, Prceval, Twilight of the Mughals (Delhi: Munshiram Manoharlal, 1991) pp.8-9

۱۷- Bayly, Indian Society p.15

۱۸- جتندر کمار مجم دار، "راجہ رام موہن رائے اور آخری شاہان مغلیہ" سراج الحق قریشی، مترجم: مصنف، (مارچ ۱۹۴۳ء) ۹۳

۱۹- مذکورہ حوالہ، ۹۳

۲۰- Panigrahi, Devendra, Charles Metcalfe in India 1806-1835 (Delhi: Munshiram Manoharlal, 1968) 13

۲۱- Panikar, British Diplomacy, p.138

۲۲- Ibid; p.139

۲۳- Ibid; p.142-144

۲۴- Burke, S.M. Salim al Din Quraishi, Bahadur shah-The last Mogul Emperor of India (Lahore: Sang-e-Meel Publications, 1995) p.50

۲۵- Ibid; p.52

۲۶- Spear, Twilight of the Mughals, p.77

۲۷- Panikar, British Diplomacy, pp.148-149

۲۸- Fisher, Indirect rule in India, p. 183

۲۹- Ibid; p.183

۳۰- Panikar,p.150

۳۱- Ibid; pp.167-168

۳۲- Ibid, pp.171-172

باب نمبر ۱۸

دلی کی بزمِ آخر

شاہ نصیرؔ

(۱۸۳۹ء-۱۷۶۱ء تقریباً)

دلی کا وہ شاعر شاہ نصیرؔ تھا کہ جس کی قادر الکلامی اور بسیار گوئی کی مداحی کرتے ہوئے آزادؔ نے یہ لکھا تھا کہ اس کا طبع موزوں گویا ایک درخت تھا کہ جب اس کی ٹہنی کو ہلاؤ، پھل جھڑ پڑیں گے! آزادؔ کی تحسین شعری اپنی جگہ بجا ہے کہ ان کا دور روانی طبع اور قدرت کلام کا دور تھا۔ یہ الگ بات ہے کہ شاہ نصیرؔ کی طبع موزوں کی شاخ سے گرائے گئے پھل شیریں ہوتے تھے نہ رسیلے۔ یہ تو سنگ لاخ قسم کے پھل تھے (جن کا کھانا اور ہضم کرنا آج بہت دشوار لگتا ہے) یہ ۱۸۵۷ء سے قبل ہی کا ذوقِ طبع تھا جو ایسے ثقیل میووں کو کھا کر نہ صرف لطف اندوز ہوتا تھا بلکہ آسانی سے ہضم بھی کر لیتا تھا۔

شاہ نصیرؔ کی پیدائش کا زمانہ تقریباً وہی ہے جب پانی پت (۱۷۶۱ء) کے خون آلودہ میدان میں مرہٹہ افواج ہزاروں مقتول سپاہی چھوڑ کر بدحواسی کے عالم میں دکن کی جانب بھاگ رہی تھیں اور احمد شاہ ابدالی کی فاتح سپاہ پانی پت سے نکل کر دلی میں لوٹ مار کے لیے بڑھ رہی تھی۔

شاہ نصیرؔ کی پیدائش سے چند برس پہلے ہندوستان پلاسی کی جنگ (۱۷۵۷ء) ہار چکا تھا اور سراج الدولہ کی شہادت ہو چکی تھی۔ دلی کے تخت کا وارث شاہ عالم ثانی ۱۷۵۹ء میں دلی سے دور بہار کے خشک میدانوں میں اپنی بادشاہت کا اعلان کر چکا تھا۔

شاہ نصیرؔ نے نوجوانی میں شاعری کا آغاز کیا تو دلی کے ایک درویش صفت شاعر میر محمدی مائلؔ کے شاگرد ہوئے۔ دلی کے ادبی منظر پہ شاہ حاتمؔ، مرزا مظہر جانِ جاناں، سوداؔ، میرؔ اور دردؔ چھائے ہوئے تھے۔ اردو غزل داخلیت، حسن و عشق، غمِ دوراں، گریہ و فغاں، زندگی کی ناپائیداری اور تصوف کے مسائل بیان کر رہی تھی۔ سوداؔ شہر آشوب لکھ رہے تھے۔ دردؔ اپنی شاعری کے ساتھ ساتھ صوفیانہ رسائل تصنیف کر رہے تھے۔ اردو شعرا اپنے اسلوب کو خوش گوار بنانے کے لیے مقامی زبانوں کے ان الفاظ کو ترک کرتے جا رہے تھے جو غزل کے لیے نامانوس تھے اور غرابت کا رنگ رکھتے تھے۔ غزل کے اسالیب پر فارسی کی شعری لغت کا رنگ غالب آتا جا رہا تھا۔ مرزا مظہر

جانِ جاناں کے ہاں فارسی کی شعری لغت کا خوب صورت امتزاج عمل میں آچکا تھا اور یہ رنگ سخن مستقبل کے شعرا کے لیے ایک نمونہ بن گیا تھا۔

شاہ نصیر کے تخلیقی شعور نے اپنے عہد کی ادبی روایت کا تجزیہ کرتے ہوئے اپنے لیے شعری اسالیب کا میدان منتخب کیا تھا کہ یہ میدان ان کے ذوقِ طبع سے مناسبت رکھتا تھا۔ شاہ نصیر کی توجہ کا مرکز رفتہ رفتہ شعری لسانیات بن گئی تھی۔ وہ غزل کے فکری اور صوفیانہ سرمایہ سے متاثر نہ ہو سکے اور نہ ہی حسن و عشق کی روایت سے مستفیض ہوئے۔

اٹھارھویں صدی کے آخر تک شاہ نصیر شمالی ہند کے اہم شاعر بن چکے تھے۔ مرزا مظہر جانِ جاناں (۱۷۸۰ء)، حاتم (۱۷۸۳ء)، سودا (۱۷۸۱ء) اور درد (۱۷۸۵ء) کی وفات کے بعد شاہ نصیر دلی میں استادی کا درجہ حاصل کر چکے تھے۔ اردو ادب کی تاریخ میں شاہ نصیر کے ادبی معرکے بھی مشہور ہیں۔ دلی اور لکھنو کے شعری ایوانوں میں ان کی حاضر دماغی، نکتہ سنجی اور شعر فہمی کی گونج مدتوں سنائی دیتی رہی ہے۔ اپنی زندگی میں انہوں نے لکھنو اور حیدر آباد کے سفر کیے اور ہر جگہ اپنی استادی کو ثابت کیا۔ مہاراجہ چندو لال شاداں، شاہ نصیر کا سرپرست بن گیا تھا۔ اس لیے ۱۸۰۳ء کے بعد وہ حیدر آباد سے منسلک رہے۔ وہ حیدر آباد کو "بہشت" کہتے تھے۔ اور بالآخر ۴۰-۱۸۳۹ء / ۱۲۵۴ھ میں اسی بہشت میں "مضمون مرگ" باندھ کر ابدی نیند سو گئے تھے۔[۲]

تنویر احمد علوی نے شاہ نصیر کی شاعری کو مشاعراتی شاعری قرار دیا ہے۔ ان کی رائے یہ ہے کہ شاہ نصیر شعری مواد یعنی فکر و خیال سے زیادہ دلی کے طرزِ ادا کا شاعر ہے۔[۳]

شاہ نصیر کی شاعری کو بہتر طور پر سمجھنے کے لیے یہ ضروری ہے کہ ہم ان کے زمانہ کے ادبی ماحول کو سمجھنے کی کوشش کریں کیوں کہ ان کے اسلوب اور شاعری کے رنگ و آہنگ پر ان کے عہد کے ادبی ماحول کا گہرا اثر ہے۔ اگرچہ میر و سودا کے دور میں دلی اور لکھنو میں مشاعروں اور مطارحوں کا سلسلہ شروع ہو چکا تھا مگر ان اصحاب فن کے بعد یہ سلسلہ زیادہ زور شور سے جاری ہوا۔ نصیر کی زندگی کے واقعات پڑھنے سے معلوم ہوتا ہے کہ وہ کثرت سے مشاعروں میں شرکت کرتے تھے۔ ان مشاعروں میں کئی بار معارضوں کی نوبت بھی آجاتی تھی۔ یہ مشاعرے اس عہد کی تہذیبی زندگی میں نہایت اہم کردار ادا کرتے تھے۔ زبان و بیان کے معیارات ان ہی مشاعروں میں متعین ہوتے تھے۔ شعرا اپنے کمالات دکھانے کے لیے بہتر سے بہتر غزل کہنے کی کوشش کرتے تھے جس سے زبان کا دامن وسیع ہوتا تھا۔ مشاعروں میں پڑھے جانے والے کلام کی یہ ہمیشہ سے خصوصیت رہی ہے کہ یہ عام فہم ہوتا تھا۔ شعر کا سریع الاثر ہونا ضروری سمجھا جاتا تھا۔ یہ شعر کی سریع الفہمی ہی تھی جو شاعر کو داد کا حق دار ثابت کرتی تھی۔ اسی وجہ سے مرزا قادر بخش صابر نے یہ لکھا تھا کہ اس بزرگ (شاہ نصیر) کا کلام عام فہمی کے سبب سے کم استعداد اِن تنگ مایہ کے ذہن میں بہت جم جاتا اور سہولتِ فہم سے ہر کس و ناکس کی زبان حرفِ تحسین سے ہنگامۂ قیامت برپا کرتی۔[۴] لہٰذا مشاعرے میں وہی کلام کامیاب ہوتا تھا جس میں زبان کی چاشنی، چٹخارہ اور محاورے کا مزہ ہوتا تھا۔ چنانچہ شاہ نصیر کے دور میں ہونے والے ان مشاعروں نے ان کی شاعری پر بھی اثر کیا۔ اس اثر کی وجہ سے ان کی شعری زبان

مشاعراتی زبان کہی جاسکتی ہے۔ اس میں زبان کی سادگی اور لطف بیان کے ساتھ ساتھ سنگلاخ زمینوں اور عجیب عجیب ردیفوں کا استعمال عام ہے۔ شاہ نصیر کا دور شاعر کی کامیابی کے لیے قادر الکلامی کو شرط قرار دیتا تھا۔

شاہ نصیر نے مجلسی شاعری کے لسانی کھیل کو درجہ کمال تک پہنچادیا تھا۔ اپنے زمانے میں وہ اس حد تک آگے نکل گئے تھے کہ انہوں نے شاعری کے بنیادی اوصاف یعنی فکر و تخیل اور جذبہ و احساس کی دنیا کو فراموش کر دیا تھا۔

شاہ نصیر اپنے دور میں شعری تخلیق کے لیے معیار اور علامت بن گئے تھے۔ زبان کی جس روایت کو انہوں نے فروغ دیا تھا' وہ ان کے بعد دلی میں مزید چمکی اور ان کے شاگرد ذوق نے استاد کی زبان والی روایت کو بلندی پر پہنچادیا۔ زبان کے معاملہ میں وہ انیسویں صدی کے بہت اہم شاعر قرار پائے۔ ذوق کے اثرات انیسویں صدی کے ربع اول میں شروع ہوئے اور انیسویں صدی کا ربع دوم توان کی آواز سے مکمل طور پر گونج رہا تھا۔ بالکل اسی طرح جیسے ذوق کے استاد شاہ نصیر کا نام اٹھارھویں صدی کے عشرہ آخر اور انیسویں صدی کے ربع اول میں ہندوستان کے شمال' مشرق اور جنوب میں گونج رہا تھا۔ زبان کی شاعری کا جو علم شاہ نصیر نے بلند کیا تھا' ان کا شاگرد ذوق اس علم کو لے کر اٹھا تھا اور اس کی زبان کے طلسم اور طرز ادا کی تاثیر سے ہندوستان مدتوں مسحور رہا تھا۔

اور یہ ذوق کے لسانی کھیل کا طلسم تھا کہ جس کے ہاتھوں انیسویں صدی میں ہندوستان کا سب سے بڑا شاعر غالب عاجز آگیا تھا۔ اس کے انتہائی زرخیز متخیلہ کو اس قسم کی شاعری کے ہاتھوں پریشان ہونا پڑا تھا اور بالآخر ۱۸۲۷ء کے لگ بھگ وہ اردو زبان کی شاعری سے اپنا تعلق بے حد محدود کر کے فارسی شاعری کی طرف نکل گیا تھا۔

اس دور میں شاعر کون تھا؟ اس سے کیا توقعات وابستہ کی جاتی تھیں؟ شاعری کی تعریف، حدود اور امکانات کیا سمجھے جاتے تھے؟ بڑا شاعر کسے سمجھا جاتا تھا؟ بڑے شاعر کے اوصاف کیا قرار پائے تھے؟ یہ بہت سی باتیں ہیں جن کو سمجھنے کی ضرورت ہے۔ ان باتوں کو سمجھنے سے ہم نہ صرف شاہ نصیر بلکہ اس عہد کو بھی بہتر طور پر سمجھ سکیں گے کہ جس عہد میں وہ زندہ تھے۔ بڑے شاعر کہلاتے تھے۔ اپنے عہد پر اثرانداز تھے اور ایک روایت ساز شاعر کا کردار ادا کر رہے تھے۔ آیئے ہم اس سلسلے میں "آب حیات" سے رجوع کرتے ہیں کہ آزاد اس دور کے شناور بھی تھے اور عاشق بھی...... اور اس اسلوبِ شعر کے از بس مداح بھی کہ جس کی روایت شاہ نصیر سے جڑی ہوئی ہے۔

آزاد ان کی شاعری پر تبصرہ کرتے ہوئے کہتے ہیں:

> "نئی نئی زمینیں نہایت برجستہ اور پسندیدہ نکالتے تھے مگر ایسی سنگلاخ ہوتی تھیں جن میں بڑے بڑے شہسوار قدم نہ مار سکتے تھے۔ تشبیہ اور استعارہ کو لیا ہے اور نہایت آسانی سے برتا ہے...... علم کے دعویدار شاعر ان کے کلام کی دھوم دھام کو ہمیشہ کن انکھیوں سے دیکھتے تھے اور آپس میں کانا پھوسیاں بھی کرتے تھے۔ پھر بھی ان کے زور کلام کو دبا نہ سکتے تھے۔ وجہ اس کی یہ ہے کہ زور طبع ان کا کسی کے بس کا نہ تھا۔ جن سنگلاخ زمینوں میں گرمیِ کلام سے وہ مشاعرے کو تڑپادیتے تھے اوروں کو غزل پوری کرنی مشکل ہوتی تھی۔"[۵]

آزاد نے اچھے شاعر کے جو اوصاف بتائے ہیں' وہ شعری اسالیب سے تعلق رکھتے ہیں۔ چنانچہ شاہ نصیر

کے زمانہ میں اچھے شاعر کی تعریف یہ کی جاتی تھی کہ وہ نئی نئی زمینیں نکالتا ہو، سنگ لاخ زمینوں میں شعر کہتا ہو تشبیہ واستعارے کو آسانی سے استعمال کرتا ہو اور زور کلام رکھتا ہو۔ اگر معیارات یہی تھے تو شاہ نصیر اپنے دور کا بڑا شاعر کہلائے جانے کا مستحق تھا۔

شاہ نصیر غزل کے شاعر ہیں اور غزل کے شاعر کو جو شے ممتاز کرتی ہے، وہ "تغزل" ہے۔ تغزل ہی غزل کا وہ حقیقی جوہر ہے جو کسی شاعر کی شاعری کو استحکام اور دوام بخش سکتا ہے۔ میر، سودا، درد اور مصحفی کی شعری عظمت کو تغزل ہی نے محفوظ رکھا ہے اور شاہ نصیر کے ہاں غزل میں اگر کسی چیز کی کمی ہے تو وہ تغزل ہی ہے۔ تغزل ہی کے فقدان کے باعث ان کی غزل تاریخ ادب کے اوراق میں اسلوبیاتی تجربے کے طور پر محفوظ ہے۔ اردو ادب کی تاریخ کا طالب علم شاہ نصیر کی شاعرانہ ریاضت، قادر الکلامی، بسیار گوئی، مشکل پسندی اور اسی قسم کی دیگر خصوصیات کو اٹھارھویں صدی کے ربع آخر اور انیسویں صدی کے ربع اول میں رکھ کر ہی دیکھ سکتا ہے۔ ان کا شعری وجود تغزل کی دنیا میں وسیع ہوتا ہوا نہیں ملتا۔ انہوں نے اپنی شاعری کو شاعرانہ اوصاف سے مسلسل دور رکھا اور شاعری کو لفظوں کا کھیل سمجھتے رہے۔ ان کی غزل میں شاعری بہ حیثیت شاعری کے نہیں بلکہ لسانی آرٹ کے طور پر ملتی ہے۔[۶]

عمر بھر وہ اس آرٹ ہی کا مظاہرہ کرتے رہے۔ دلی، لکھنو اور دکن میں ان کے اس فن کی دھوم تھی۔ اس میں شک نہیں کہ انہوں نے اس لفظی فن کاری کو نقطۂ کمال تک پہنچادیا تھا۔ میر کے دور کے بعد لوگوں کے لیے یہ نئی چیز تھی۔ شاید درد کی سنجیدہ اور میر کی ماتمی صدائیں سن سن کر لوگ تھک چکے تھے۔ غم اور گریہ زاری کے مسلسل اظہار کے باعث شمالی ہند میں اردو غزل اپنے مضامین میں یکسانیت کے اکتا دینے والے مراحل سے گزر رہی تھی۔ سودا کے خارجی رنگوں سے غزل کی فضا میں ایک حد تک یکسانیت کم تو ہو گئی تھی مگر مجموعی حیثیت سے غم والم کا اثر نہایت گہرا تھا۔ اس لیے شمالی ہند کی ادبی روایت کسی نئے شعری تجربے کی منتظر تھی۔ شاہ نصیر نے اسی زمانے میں اپنی شعری لسانیات کو پیش کیا تو لوگ دیکھتے رہ گئے۔ خیال و فکر سے گریزاں معاشرے میں شاہ نصیر نے لفظوں کا جو کھیل کھیلا وہ چونکا دینے والا تھا۔ لوگ اس فن میں سودا کو بھول کر شاہ نصیر کے کمالِ فن کے معترف ہو گئے اور شاہ نصیر اس فن میں ایسے الجھے کہ شاعری کی جگہ ناشاعری کرتے ہوئے عمر بیت گئی۔ خود ان کا اپنا فن ہی ان کو شکست دے گیا۔

شاہ نصیر کی غزل کو دیکھیے تو اس میں اوسط درجے کے ایسے اشعار بھی مل جاتے ہیں جن پر غزل کی روایتی داخلیت کا ہلکا سا سایہ کہیں کہیں نظر آجاتا ہے۔ غزل کی ثقافت میں حسن و عشق اور عاشقی کے مضامین بھی ادھر ادھر دیکھنے کو مل جاتے ہیں۔ طالب دیدار عشاق کوچۂ محبوب میں موجود ہیں اور نقش قدم کی طرح جمے بیٹھے ہیں۔ محبوب خون کا پیاسا ہے اور عاشق ہیں کہ "آبِ دمِ تلوار" سے تشنگی بجھانا چاہتے ہیں۔ عشق کے بیابان میں عاشق تھک ہار کر کانٹوں سے لگے بیٹھے ہیں۔ محبوب کی محفل کو دیکھیے تو عشاق حسن محبوب سے ورطۂ حیرت میں گم ہیں۔ عاشق کبھی کوچۂ محبوب میں جانا چاہے تو ممکن نہیں، وہاں ہرنا کے پر پہرے دار کھڑے کر دیے گئے ہیں۔

پسِ دیوار تک گر، رخنۂ دیوار بیٹھے ہیں
ذرا تو دیکھ عاشق طالبِ دیدار بیٹھے ہیں

اٹھائے سے کسی کے کب اٹھیں ہیں جو کوئی جم کر
ترے کوچے میں جوں نقشِ قدم اے یار بیٹھے ہیں

پیاسا خون کا پھرتا ہے گر قاتل تو پھرنے دو
کہ ہم بھی تشنۂ آبِ دمِ تلوار بیٹھے ہیں

اُلجھتے کیوں ہو اے خارِ بیابانِ وفا' دیکھو
تمہارے ہم تو دامن سے لگے ناچار بیٹھے ہیں

اُٹھے جو بلبلے کی طرح سے بحرِ حقیقت میں
وہیں پھر کھولتے ہی آنکھ کے اک بار بیٹھے ہیں

تری محفل میں کیا ہے بزمِ تصویرات کا عالم
خموشاں ہیں کھڑے دو تین' اور دو چار بیٹھے ہیں

گزر ہو کس طرح عاشق کا اُس کے محلے میں
خبرداری کو ہرناکے پہ چوکیدار بیٹھے ہیں

کرے گا کوچ جب تو کاروانِ عمر کہہ دینا
کہ ہم بھی مستعد چلنے کو یاں تیار بیٹھے ہیں

یہ مثالیں جو ہم مندرجہ بالا سطور میں پیش کر چکے ہیں' اس بات کی گواہی دیتی ہیں کہ ان کا اسلوب اور مواد کسی انفرادیت کا حامل نہیں ہے۔ شاہ نصیر جیسے نام ور شاعر کا نام ان مثالوں سے ہرگز بلند نہیں ہوتا۔ ان مثالوں کے پس منظر میں میر و سودا کے دور کی عشقیہ شاعری بولتی ہے۔ فرق یہ ہے کہ میر کے ہاں شعری تجربہ کی حرارت متاثر کرتی ہے۔ جب کہ شاہ نصیر کے ہاں شاعری تجربہ کی حرارت سے محروم ہے۔ اس میں صرف روایتی مضامین کا روایتی طور پر اظہار ہے۔ ہم نے جو مثالیں اوپر درج کی ہیں' اس قسم کی شاعری کی بہتر مثالیں ہم نصیر سے ماقبل اور میر کے مابعد آنے والے اوسط درجے کے شعرا میں آسانی سے دیکھ سکتے ہیں۔

شاہ نصیر کے ہاں غزل کی ثقافت کے جو محدود منظر ملتے ہیں' ان میں سے ایک منظر دیکھیے:

تیری اک جنبشِ مژگاں پہ ملے سودا دل کا
جنسِ دل بیچتے ہیں ہم خس و خاشاک کے مول

لبِ خنداں پہ ترے رنگ مسی ہے اے شوخ
آج اٹھتی ہے گھٹا برقِ شرر بار سے مل

جلوۂ موجِ تبسم یار کا
برق کو دکھلا کے تڑپاتے ہیں ہم

چھیڑنے سے زلف کے الجھو نہ تم

پڑ گیا ہے پیچ سلجھاتے ہیں ہم
ابرو کی تیغ کو نہ دکھا ترک چشمِ یار
ہاں اس کو جانتے ہیں صفاہانیوں میں ہم
فرماتے ہیں وہ رخ پہ بنا زلف کا حلقہ
دکھلاتے ہیں یہ حسن کے دریا کا بھنور ہم

ان اشعار میں غزل کی ثقافت کا عام رنگ موجود ہے۔ شاہ نصیؔر کے ہاں غزل کا محبوب اپنے خاص تیوروں، اداؤں اور سراپا کے ساتھ دکھائی دیتا ہے مگر یہ شاہ نصیؔر کی پہچان نہیں ہے۔ شاہ نصیؔر کی پہچان کچھ اور ہے۔ ان کی پہچان عشقیہ جذبے اور احساس کی شاعری نہیں ہے۔ وہ اس میدان کے مرد نہ تھے۔ وہ تو سنگ لاخ زمینوں کے مرد میدان تھے اور زبان و بیان میں قادر الکلامی ان کا طرہ امتیاز تھا اور یہی پہچان تھی شاہ نصیؔر کی۔

شاہ نصیؔر کا کلام اگرچہ مجموعی طور پر غزل کی ثقافت اور تغزل کے حسن سے تقریباً محروم ہے مگر اس کے باوجود اس میں کہیں کہیں رنگِ سوؔدا کی نمود سے غزل کی عمومی فضا کا احساس ہونے لگتا ہے۔ ایسے اشعار میں جذباتی حسیت کی ہلکی پھلکی جھلکیاں اور داخلی کیفیات کی مدھم تصویریں دیکھی جا سکتی ہیں۔ خارجیت کے خوش گوار منظر بھی دیکھنے کو مل جاتے ہیں۔ ایسے اشعار سے ایک مختلف شاہ نصیؔر برآمد ہوتا ہے جو "کفن کی مکھی"، "غسل کی مکھی"، "آب کی لکڑی" اور "مرچیں" کا شاعر معلوم نہیں ہوتا لیکن مشکل یہ ہے کہ اردو ادب کی تاریخ کے حافظہ میں شاہ نصیؔر کا نام آخر الذکر رنگِ سخن کی مناسبت ہی سے محفوظ ہے۔ اسی رنگ سخن میں اس کی انفرادیت کا راز بھی ہے لیکن جو شعر ہم یہاں درج کر رہے ہیں۔ ان میں شاہ نصیؔر کی انفرادیت نہیں ہے۔ یہ اشعار اس عہد کے مجموعی شعری تجربہ کی پیداوار ہیں اور تقریباً ہر شاعر میں مل جاتے ہیں:

لختِ دل آ کے جب آرائش مژگاں ہوئے
جھاڑ مژگاں کے سبھی سرو چراغاں ہوئے

جوش ہے موسم میں اس کا روز شب اس کا خروش
ابر گریاں اور ہے، یہ چشم پرنم اور ہے
تشنہ کامی کے سبب غنچہ نکالے ہے زباں
جامِ گل میں اے صبا کچھ آبِ شبنم اور ہے

کس کو ہوائے دشت نوردی ہے فصلِ گل
زنجیر پائے موجِ نسیم سحر مجھے

کیا جانے اب کدھر وہ گئے حیف اے نصیؔر
یارانِ رفتگاں کی نہیں کچھ خبر مجھے

فراقِ یار میں رونا نہ چھوڑیو تو نصیؔر
بلا سے دیدہ پرنم رہے رہے نہ رہے

دشتِ جنوں خیز میں قیس جدھر کو گیا
کیا کہوں ہر خار کی انگلی ادھر کو اٹھ گئی

کیوں کر نہ ساتھ آہ کے نکلے سر شکِ چشم
یہ قافلہ جو ہے اسی رہبر کے ساتھ ہے

جوں نقشِ قدم خاکِ نشانِ رہِ عشق
تاحشر اٹھیں گے نہ اٹھائے سے کسی کے

شیرازہ بند ردیفوں کے استعمال سے شاہ نصیؔر کی غزل میں وحدت خیال کے مضامین بالعموم ملتے ہیں۔ دلی اور لکھنو کے اساتذہ نے اس نوعیت کی ردیفوں کے تجربات عام طور پر کیے ہیں۔ شاہ نصیؔر کی ترتیب دی ہوئی ردیفوں میں ان کے لسانی فن کی اپج خاص طور پر قابل ذکر ہے۔ اس قسم کی غزلوں کے کچھ مصرعوں کی مثالیں پیش کی جاتی ہیں:

تو جا کے دیکھ سوئے گلستاں نسیم و گل

کس نے کہا دے مجھے رشکِ قمر پان پھول

شب کو نہ کیوں کر تجھ کو پھبتا سر پہ طرہ ہار گلے میں

دیکھیں ان ہاتھوں میں گر رنگ حنا کی مچھلیاں

سدا ہے اس آہ و چشم تر سے فلک پہ بجلی زمیں پہ باراں

بادہ کش کے سکھلاتے ہیں کیا ہی قرینے ساون بھادوں

وقت نماز ہے ان کا قامت گاہ خدنگ و گاہ کماں

سر پہ افسر چاہیے نے مسندِ زر زیربا

پہلو میں رکھ اس تیر کی پیکان کا لوہا

غرق نہ کر دکھلا کر دل کو کان کا بالا زلف کا حلقہ

بادہ و لب کو ترے کہتے ہیں ہم آتش و آب

زلف جانے ہے وہ پیچوں کے ہنر تین سے ساتھ

فقط مژگاں نہیں ہے دیدہ پر آب کی لکڑی

ٹانکوں سے زخمِ پہلو لگتا ہے کنکھجورا

شاہ نصیرؔ کا دور محاورے 'لب و لہجے اور زبان سے عشق کا دور ہے۔ اس سلسلے میں شاہ نصیرؔ کی اپنی ذات بہ ذات خود زبان و بیان کے شعری دبستان کی خالق ہے۔ اس میں کوئی شک نہیں کہ شمالی ہند میں زبان و بیان کے عروج کا نیا دور شاہ نصیرؔ سے شروع ہوتا ہے اور ان کا شاگرد ابراہیم ذوقؔ اس سلسلۂ سخن کو بلندیوں پر پہنچادیتا ہے اور خود ذوقؔ کا شاگرد داغؔ زبان و بیان کی عاشقانہ شاعری میں بانکپن' بے باکی' نشاط و طرب اور حسن ادا کی ایک نئی شعری ثقافت تخلیق کرتا ہے۔ داغؔ کے بعد زبان کی شاعری زوال کی طرف سفر کرنے لگتی ہے۔ بہر حال ہم شاہ نصیرؔ کی شاعری میں محاورے اور روز مرہ کی کھنک سنتے ہیں۔ زبان کے نئے نئے لسانی پینترے دیکھتے ہیں۔ شاہ نصیرؔ کی شاعری کا محاورہ دلی کی تہذیب و ثقافت کے بطن سے جنم لیتا ہے۔ شاہ نصیرؔ کی زبان میں معاشرے کے اجتماعی تجربہ کی آواز سنائی دیتی ہے جس میں ایک طرف زبان کا فطری اور بے تکلف استعمال موجود ہے اور دوسری طرف بناوٹ اور تکلف کا عکس بھی ہے۔ زبان و بیان پر بے پناہ قدرت نے شاہ نصیرؔ کی شعری زبان کو تہذیبی زبان بنادیا ہے۔ ہم یہاں اس بات کی طرف بھی اشارہ کرنا ضروری سمجھتے ہیں کہ شاہ نصیرؔ کی خدمتِ سخن سے زبان کے ٹھیٹھ پن کی روایت مستحکم

ہوتی ہے اور یہی وہ روایت ہے جو شمالی ہند میں مستقبل کے شاعر ذوق کے تجربے میں پختہ تر ہوتی ہے اور یہ ٹھیٹھ انداز زبان اس کی پہچان اور علامت قرار پاتا ہے۔

شاہ نصیر اور میر امن دلی کی زبان کے معمار قرار دیے جاتے ہیں۔ ایک نے شاعری میں اور دوسرے نے نثر میں ایک دبستان کو استوار کیا بہ قول ڈاکٹر تنویر احمد علوی:

"دہلوی زبان کی شعری بنیادوں کو مستحکم کرنے اور اس روایت کو ایک ادارے کی صورت دینے میں نصیر کا وہی درجہ ہے جو نثر دلی کے بنیادی اسلوب کی نمائندگی میں میر امن کو حاصل ہے۔"[۷]

کیوں لے کے پینے سے کروں انکار ناصحا
زاہد نہیں، ولی نہیں، کچھ پارسا نہیں

ہیہات کیا کہوں کہ وہ کہتا ہے بدگماں
پاؤں کو میرے ہاتھ، پرے ہٹ لگا نہیں

شیشہ کہے ہے جام سے جھک جھک کے بزم میں
روؤں گا خوب سا، مجھے اتنا ہنسا نہیں

فرصت پا کر ہاتھ لگایا پاؤں کو ان کے جب میں نے
کہنے لگے چل دور سرک، مت ہاتھ لگا رے سوتے ہیں

نصیر اس دور میں تب سیر کرنے کی ہے کیفیت
چمن ہو، جامِ مے ہو، خیمۂ ابرِ بہاری ہو

میرے استاد پروفیسر حمید احمد خاں نے غزل پر بحث کرتے ہوئے یہ لکھا ہے کہ غزل اپنے خاص مزاج کی وجہ سے کوئی بھی لفظ اپنے قبیلہ کے باہر سے انتخاب نہیں کر سکتی ہے۔ غزل کی حساسیت ایسے تمام الفاظ کو رد کر دیتی ہے۔ مثال دے کر وہ یہ کہتے ہیں کہ ہاتھی غزل کے قبیلہ کا لفظ نہیں ہے۔ اس لیے یہ غزل کا حصہ نہیں بن سکتا۔[۸] غزل جیسی نازک طبع اور بے حد حساس صنف ہاتھی کا بوجھ اٹھانے سے قاصر ہے۔ مسئلہ وزنی شے کا نہیں ہے اور نہ ہی قوی ہیکل جسامت کا ہے۔ آخر محملِ لیلیٰ بھی تو غزل کا موضوع بن گیا تھا مگر یہاں اونٹ پر لیلیٰ بیٹھی ہوئی ہے۔ اس لیے عشاق کو حق حاصل ہے کہ وہ شتر یا محمل کو غزل کے قبیلہ میں مقام دے دیں۔ اب بھلا مکھی کا کیا وزن ہے۔ شاہ نصیر سے قبل "مکھی" کو اردو غزل میں کم کم ہی جگہ دی گئی ہے مگر کیا کہیے شاہ نصیر کے کہ جس کی طباعی نے بے چاری مکھی کو اردو غزل کے قبیلہ میں تاریخی مقام دلوا دیا۔ انیسویں صدی میں دلی اور لکھنو کی شعری فضا میں ہر سمت

مکھیاں اڑتی نظر آتی تھیں۔ شاہ صاحب نے اتنی مکھیاں اڑائیں کہ اردو غزل کی گلیوں میں بھنبھناہٹ سنائی دینے لگی۔ اس کے بعد "عسل کی مکھی" نمودار ہوئی۔ اردو ادب کی تاریخ بتاتی ہے کہ میر کی آہ و فغاں، درد کی صوفیانہ لے اور سودا کی ہجویات کا شور شاہ نصیر کی مکھیوں کی آوازوں میں دب گیا تھا۔ میر و سودا کی ادبی روایت دھندلانے لگی تھی۔ شاعری کا سارا زور سنگ لاخ زمینوں کو سنوارنے میں صرف ہو رہا تھا۔ مشاقی، قادرالکلامی اور استادی کے نام پر لفظی بے معنویت کو فروغ مل رہا تھا۔ شاعری میر و سودا اور درد کی بامعنی ادبی روایت کو ترک کر کے لفظی بے معنویت کا سفر اختیار کر چکی تھی۔ شاہ نصیر کی تخلیقی توانائی کو دیکھیے تو اس کا تمام تر زور لفظی کھیل میں صرف ہو گیا تھا۔ اس لیے ان کے شعری تجربے اپنے زمانے کی حدوں کے اندر ہی محدود ہو کر رہ گئے۔ شاہ نصیر کی اڑائی ہوئی وہ مکھی آج بھی نصیر کی غزل میں وہیں بیٹھی ہوئی ہے جہاں وہ پونے دو سو برس قبل کے لگ بھگ بیٹھی تھی۔ شاہ نصیر کی بے چاری مکھی اڑ کر آنے والے دور میں داخل نہ ہو سکی اور یہ بھی شاہ نصیر کا کمال تھا کہ اس نے مکھی کے بعد غزل کے حصار کو کھولتے ہوئے "تتلیاں"، "مرچیں"، "کالا بچھو"، "بیڑا" "لوہا"، کنکھجورا، لکڑی اور رونگٹے جیسے لفظ غزل کے قبیلہ میں شامل کروا دیے۔ یہاں پر یہ بات کہنے کی ضرورت نہیں ہے کہ اس نوعیت کی ادبی سرگرمیوں اور اختراعات کے نام پر انہوں نے اپنے دور کے تخلیقی بنجرپن پر مہر لگا دی تھی۔ ان کی فکری استعداد اور شاعرانہ عظمت کا اندازہ اس قسم کے تجربات سے بہ خوبی طور پر کیا جا سکتا ہے۔

مکھیوں کا شور ختم ہونے کے بعد ادبی فضا میں "تیلیاں" اڑنے لگی تھیں۔ انیسویں صدی کے ربع اول کے دوران دلی میں لفظی بے معنویت کی ایک لہر تھی کہ زوروں پر چل رہی تھی۔ شعری عمل رائیگاں جا رہا تھا۔ اس تخلیقی لایعنیت کی ایک مثال ہم "گلستان سخن" سے پیش کرتے ہیں۔ یہ ۲۹-۱۸۲۸ء / ۱۲۴۳ھ کے قریب کا دور ہے۔ دلی کے مدرسہ غازی الدین خان میں مشاعروں کا بازار گرم تھا۔ ایک مشاعرہ میں منشی فیض پارسا نے غزل پڑھی جس کی ردیف "تیلیاں" تھیں۔ اس لایعنی ردیف نے اس دور کی ادبی فضا میں زبردست ہل چل مچا دی اور شعرائے دلی اس زمین میں دھڑا دھڑ غزلیں کہہ کے اپنے تخلیقی بحران کا اظہار کرنے لگے تھے۔ شاہ نصیر نے تقریباً پچاس غزلیں کہہ کے اپنے شاگردوں کے نام سے پڑھوائیں تھیں۔[۹] یہ سارے مظاہرے قدرت کلام کو منوانے کے لیے کیے جا رہے تھے۔ محمد قادر بخش صابر کا کہنا ہے کہ دلی کے شعرا نے کئی مہینے تک تیلیوں کی ردیف کے سوا اور کچھ نہ کہا:

> "ان عاشقان سخن کو ایسا سودا ہوا تھا کہ زمین سخن میں مدت تک تنکے چننے کے سوا کچھ کام نہ کیا اور کثرت خس و خاشاک سے کاغذ مسودہ نے کوڑے کا حکم پیدا کیا۔ غالب ہے کہ اس طرح تازہ کے طفیل سے کسی شاعر کے گھر جاروب میں بھی کوئی تیلی باقی نہ رہی ہو گی۔ شاہ نصیر کی تلاش پر ہزار آفریں ہے کہ ہر بار دو غزلہ ساتھ۔ ستر بیت کا پڑھتا تھا اور ہر شاگرد کی غزل انیس بیس بیت سے کم نہ ہوتی تھی۔ طرفہ یہ کہ وہ سب غزلیں بھی اسی یکہ تاز سخن کی طبع زاد ہوتی تھیں۔"[۱۰]

تیلیوں کے ان مشاعروں کی گرم بازاری سے صاف طور پر واضح ہوتا ہے کہ شمالی ہند میں فکر و خیال اور

جذبہ واحساس کی شاعری کا بحران پیدا ہو چکا تھا۔ تخلیقی بنجر پن سے شاعری بے معنویت کے لفظی کھیل میں غارت ہو گئی تھی۔اسی لیے فراقؔ گورکھپوری نے اس دور کے بارے میں یہ کہا تھا:

"میرؔ و سوداؔ کے بعد اردو شاعری کی کیا گت بنی' اس کا اندازہ شاہ نصیرؔ کی شاعری سے ہو سکتا ہے۔"[۱]

ذوقؔ

(۱۷۸۹ء-۱۸۵۴ء)

انیسویں صدی میں ذوقؔ کی عظمت کا راز اس بات میں نہیں تھا کہ اس کی شاعری میں فلسفہ' فکر' مسائلِ حیات اور تصوف کا عمق پایا جاتا ہے۔ انیسویں صدی تو انسانی اعماق کی گہرائیوں میں جھانکنے کے لیے تیار نہ تھی۔اس صدی کا ادبی ذہن فلسفہ و فکر کے مسائل سے کنارہ کش تھا' لہٰذا ذوقؔ کی عظمت حیات و کائنات کو عمیق نظروں سے دیکھنے میں نہیں تھی۔اس کی عظمت کا راز یہ تھا کہ اس نے زندگی کو ایک اوسط درجے کی نظر سے دیکھا تھا۔اس نے زندگی کو اسی طرح سے سمجھا اور پیش کیا جیسا کہ انیسویں صدی کی دلی میں اوسط درجے کے شاعر' دانش ور' ادیب اور اہل ذوق پیش کرتے تھے۔ یہ سارے طبقات ادب کو ذہنی مسرت کا ایک ذریعہ سمجھتے تھے۔ وہ ادب سے بصیرت حاصل کرنے میں گریزاں نہ تھے۔اس دور کی ادبی روایت میں تقریباً ہر شاعر کسی نہ کسی شکل میں زندگی کی بصیرتوں کا ذکر کرتا ہے مگر اس کی شاعری میں اس بصیرت کا معیار اوسط درجے کے ذہن سے بلند نہ ہوتا تھا۔ چنانچہ ذوقؔ اس معیار پر پورے اترنے والے شاعر تھے۔ وہ اپنے عہد کی ذہنی' جذباتی اور فکری ضرورت کو بہ خوبی پورا کر سکتے تھے اور یہی ان کی مقبولیت کا راز تھا اور اسی مقبولیت نے ان کو اپنے عہد میں عظیم بھی بنا دیا تھا جب کہ اس دور کا بڑا شاعر غالبؔ اپنے دور کی اس ضرورت کو پورا نہ کر سکتا تھا۔ وہ انسانی ذہن اور قلب کے اعماق کی باتیں کرتا رہا۔ وہ انسان و کائنات کے متعلق غور و فکر میں مصروف رہا۔اس لیے شمالی ہند کی ادبی روایت اس کے فن سے مسرور نہ ہو سکی مگر ذوقؔ کی شہرت شمالی ہند سے نکل کر دکن کے میدانوں تک جا پہنچی تھی اور پورے ہندوستان میں اس کے نام کا ڈنکا بج رہا تھا۔ اس مقام پر ہمیں یہ غور کرنا ہوگا کہ ذوقؔ کی شاعری میں کون سی ایسی خوبیاں تھیں کہ جن کی وجہ سے وہ انیسویں صدی میں عظمت اور شہرت کی بلندیوں تک جا پہنچا تھا۔ کیا اس کی عظمت شاعری کے حقیقی اوصاف پر قائم تھی ؟ یا اس عظمت کا انحصار ایسے رجحانات پر تھا جو کسی شاعر کو ادب کی تاریخ کے ایک خاص دور میں شہرت و مقبولیت تو عطا کرتے ہیں مگر اس دور کے گزرنے پر اس شاعر کی عظمت اور شہرت آہستہ آہستہ ادبی تاریخ کے گرہن میں آجاتی ہے اور پھر کچھ مزید مدت گزرنے پر آنے والی نسلیں اس شاعر کے ساتھ تخلیقی سطح پر اپنی شناخت کرنے سے قاصر رہتی ہیں اور نتیجہ کے طور پر اس کی شاعری ادبی تاریخ کے اوراق میں محفوظ تو ہو جاتی ہے مگر اس کا دائرہ اثر اپنے عہد سے آگے بڑھتا ہوا نظر نہیں آتا۔

ذوقؔ کی شاعری کو دیکھنے اور پرکھنے کا سب سے بہتر طریقہ یہ ہوگا کہ ہم اسے اس کی شاعری کے دائرہ کار کے اندر رکھ کر دیکھیں۔ اس کی شاعری کے دائرہ کار میں اس کے افکار' مسائل' نظریات' شعری محاسن اور شاعری کا اسلوب شامل ہوگا۔ ہمارے نزدیک ذوقؔ جو کچھ بھی ہے' وہ اسی دائرہ شعر کے اندر ہے۔ اس کی شعری ہستی اس دائرہ کے اندر اندر سانس لیتی ہے۔ اس سے باہر اس کا شعری وجود نہیں ہے لہٰذا ذوقؔ کا مطالعہ کرتے ہوئے سب سے پہلے ہم اس کی شاعری کے دائرہ کار میں داخل ہوتے ہیں جہاں اٹھارھویں صدی کے نصف اول میں اس بڑے شعری نابغہ سے ہماری ملاقات ہوتی ہے۔

ذوقؔ سے ہماری پہلی ملاقات ''آبِ حیات'' کے صفحات میں ہوتی ہے جہاں شیخ محمد ابراہیم ذوقؔ ملک الشعرائی کا تاج پہنے' استادِ شہ کے روپ میں اپنے بے شمار کارناموں کے ساتھ ملتا ہے۔ ذوقؔ سے ہماری دوسری ملاقات بیسویں صدی کے نصف اول میں اردو ادب کی تاریخ کے صفحات پر ہوتی ہے جہاں پر وہ نہ استادِ شہ ہے اور نہ ملک الشعرا ہے' محض شیخ محمد ابراہیم ذوقؔ ہے۔ ہمیں اب ان مباحث میں اس بات کا جائزہ لینا ہے کہ ڈیڑھ' دو سو برس گزرنے کے بعد شیخ محمد ابراہیم ذوقؔ تاریخ میں کس مرتبہ پر کھڑا ہے اور ان دو سو برسوں میں اس کی ادبی شخصیت اپنے مقام کو کس حد تک برقرار رکھ سکی ہے۔ کیا وہ آج بھی اس مقام اور مرتبہ پر کھڑا ہے جہاں وہ ۱۸۵۴ء میں اپنی وفات کے وقت موجود تھا یا پھر ادبی تاریخ کی حرکت میں وہ اپنے اصل مقام سے ہٹ کر پس منظر میں چلا گیا ہے؟

انیسویں صدی کے آغاز سے دلی کی شاعری میں آہ و فغاں اور گریہ وزاری کم ہوتی جاتی ہے۔ فنا اور ناپائیداریِ حیات کا معروف و مقبول تصور ایک حد تک پس منظر میں چلا جاتا ہے۔ مایوسی اور نامرادی کی گھٹائیں بھی چھٹنے لگتی ہیں۔ دلی کا اداس' مضمحل اور پژمردہ شعری منظر تبدیل ہونے لگتا ہے اور یوں محسوس ہوتا ہے کہ جیسے دلی کے ادبی منظر میں تازہ ہوا چلنے لگی ہے۔ اس تبدیلی کے پیچھے ۱۸۰۳ء میں لارڈ لیک (Lord Lake) کے ہاتھوں فتح دلی کے بعد پیدا ہونے والا سیاسی استحکام کار فرما ہے۔ تقریباً پون صدی کے لگ بھگ کی شدید سیاسی شکست و ریخت' عدم استحکام' سماجی و معاشی بے چینی اور جنگ و جدل سے شمالی ہند مکمل طور پر تھک ہار چکا تھا۔ کمپنی کی انتظامی اور عسکری قوت سے امن و امان کا ماحول پیدا ہو گیا تھا۔ مرہٹوں' جاٹوں' افغانیوں' روہیلوں اور دوسرے حملہ آوروں کے ہاتھوں ستائے ہوئے تباہ حال لوگ برطانوی عمل داری میں بہ ظاہر سکون محسوس کرنے لگے تھے۔ سیاسی امن و امان اور داخلی استحکام کے سبب شمالی ہند کی تھکی ہاری تہذیبی زندگی کا ایک نیا دور شروع ہوا تھا۔ اس زمانے میں مجلسی زندگی کا رنگ و آہنگ زیادہ نمایاں ہوا۔ مشاعرے کثرت سے ہونے لگے۔ میلے ٹھیلے زندگی کا احساس دلانے لگے۔ تیوہار اور جشن منائے جانے لگے۔ گھریلو ماحول کی مجالس گرم ہونے لگیں۔ ۱۸۰۳ء سے ۱۸۵۷ء تک کا یہ عہد تہذیبی اور ثقافتی اعتبار سے خوب جان دار اور پر رونق نظر آتا ہے۔ تہذیبی سرگرمیوں کے اس دور میں مجلسی شاعری کو بہت فروغ ملا۔ مجلسی شاعری معنی و مفہوم کے اعتبار سے سادگی کی حامل ہوتی ہے۔ اس لیے کسی بھی مجلس میں ہر کوئی فرد اس سے یکساں طور پر محظوظ ہو سکتا ہے۔ محمد ابراہیم ذوقؔ کی شاعری مجلسی شاعری کی سب سے عمدہ مثال ہے۔ اس کی مجلسی شاعری کے رنگ نے ہی دلی میں غالبؔ و مومنؔ جیسے شعرا کو پیچھے دھکیلے رکھا تھا۔ خصوصاً غالبؔ کی شاعری کو

ذوق کی مجلسی شاعری کے مقابلے میں طویل عرصہ تک ایک کرب ناک سفر سے گزرنا پڑا تھا۔ غالب وہ شاعر تھا کہ جو اپنے عہد میں شاہ نصیر اور ذوق جیسے اسلوب پرست شعرا کی مقبول ادبی روایت سے سمجھوتہ کرنے کے لیے تیار نہ تھا۔ ان شعرا کی روایت شمالی ہند کے ادبی افق پر مکمل طور پر چھائی ہوئی تھی۔ اس روایت کے اثرات اتنے قوی تھے کہ غالب جیسے شعری نابغہ کو اس کا عہد قبول کرنے سے گریزاں تھا جب کہ ذوق وہ شاعر تھا کہ جس نے اپنے دور کی اوسط درجے کی دانش، فکر اور فنی انداز نظر کو اپنا لیا تھا۔ ذوق کی کام یابی اس بات میں تھی کہ وہ اپنے زمانے کو وہی کچھ دے رہا تھا کہ جس کا طالب اس کا عہد تھا لیکن غالب اپنے دور میں اوسط درجے کی دانش اور فن سے سمجھوتہ کرنے پر راضی نہ تھا۔ وہ اس دور کی فکری اور ذہنی تن آسانی کے خلاف مسلسل نبرد آزما رہا۔ وہ اس عہد کو تخلیقی اعتبار سے بلند سطح پر لے جانے کا متمنی تھا جہاں وہ اپنے تخیل کی ایک نئی کائنات آباد کر رہا تھا مگر غالب کا دور جو ابھی خیال و فکر کی تن آسانی کا شکار تھا' اس نئی کائنات میں داخل ہونے کے لیے تیار نہ تھا۔ ذوق اپنے دور کی ادبی حرکت کا بہت بڑا نباض تھا۔ اس نے اپنے دور کی تخلیقی حرارت کو دیکھتے ہوئے شاعری کا ایک ایسا تصور پیش کیا کہ جو اس دور کے ادبی مزاج کے عین مطابق تھا۔ اسی تصور کی کام یابی کے باعث ذوق اپنے زمانے کا نہایت مقبول شاعر بن گیا تھا۔ زیر نظر جائزہ میں ہم انیسویں صدی کی ادبی تاریخ میں ذوق کے ادبی کردار کا تجزیہ کر کے اس کی کام یابی کے اسباب کا سراغ لگانے کی کوشش کریں گے۔

ذوق سے زیادہ اپنے عہد کو سمجھنے والا کوئی دوسرا شاعر اس وقت موجود نہیں تھا۔ نہ صرف یہ کہ اپنے دور کے ساتھ اس کی مکمل طور پر شناخت تھی بلکہ وہ بذات خود اپنے عہد کی شناخت بن گیا تھا۔ آج بھی جب ہم ذوق کا نام لیتے ہیں تو اس کا عہد اپنی جملہ خصوصیات اور تاریخ و ثقافت کے سیاق و سباق کے ساتھ ہمارے سامنے روشن ہو جاتا ہے۔

ذوق کی شاعری کے پس منظر کو دیکھیے تو اس میں اٹھارھویں صدی کی ادبی روایت کے دو رجحان نمایاں طور پر ملتے ہیں۔

اول وہ شعری رجحان کہ جسے مرزا مظہر جانِ جاناں' میر' درد اور مصحفی نے پیدا کیا۔ یہ خالص شاعری کا رجحان تھا اور اسی رجحان کے باعث اردو شاعری کا یہ دور فکر و فن کی بلندیوں پر نظر آتا ہے۔ یہی وہ رجحان ہے جو انیسویں صدی میں غالب' مومن' شیفتہ اور ان جیسے دوسرے شعرا کی صورت میں مزید بلندیوں پر نظر آتا ہے۔

دوم وہ شعری رجحان ہے کہ جس کا تعلق زبان و بیان کی شاعری سے ہے۔ یہ رجحان اٹھارھویں صدی کے آخر میں شاہ نصیر کے اثرات سے نمایاں ہوا۔ بعد ازاں اس پر لکھنو کی لسانی تحریک کا اثر ہوا تو دلی کے شعرا شعوری طور پر نئی شعری لسانیات کی جانب متوجہ ہوتے گئے۔ شاہ نصیر اسی شعری لسانیات کے استاد تھے اور ان کے شاگرد اسی رنگ سخن میں رنگے ہوئے تھے۔ لکھنو میں ناسخ نے اصلاحِ زبان کے نام سے جو لسانی شریعت نافذ کی تھی' اس کے اثرات دلی تک آ پہنچے تھے۔ چنانچہ دلی کے شعرا بھی زبان کو جلا بخشنے کی جانب متوجہ ہوئے تھے۔ ان شعرا کا کردار شعرائے لکھنو سے مختلف تھا۔ شعرائے دلی نے زبان کے مقامی رنگ کو اس طرح برباد نہیں کیا تھا جس طرح

ناسخ کی لسانی شریعت کے اثرات سے لکھنو میں یہ رنگ پامال ہوا تھا۔ اس کے مقابلہ میں دبستانِ ذوقؔ کے شعرا نے زبان کا ٹھیٹھ مقامی لب ولہجہ پیدا کرنے میں نمایاں سرگرمیاں دکھائیں جس سے مقامی رنگ وبو کی شاعری تخلیق ہوئی۔

اردو میں اگر کسی شاعر کو "عوامی غزل گو" کہا جا سکتا ہے تو وہ صرف ذوقؔ ہے۔ میرؔ نے اگرچہ عوام سے گفتگو کا دعویٰ کیا تھا مگر یہ دعویٰ محدود سطح تک تھا البتہ خواص کے لیے وہ مکمل طور پر پسندیدہ شاعر تھا۔

ذوقؔ کو "عوامی غزل گو" کہنے کا مطلب یہ ہے کہ اس کی غزل انیسویں صدی کے نصف اول میں شمالی ہند کے لوگوں کے عوامی ذوق کی ترجمان بن گئی تھی۔ اس غزل میں انیسویں صدی کے انسان کی زندگی کا تجربہ موجود ہے۔ یہ غزل اخلاقیات کے عوامی نظریہ کی ترجمان ہے اور اس مابعد الطبیعاتی تصور کی نمائندگی بھی کرتی ہے کہ جو تصور ذوقؔ کے دور میں مقبول و محترم تھا۔ اس غزل میں نہ فلسفہ و فکر کے مسائل ہیں اور نہ مفاہیم و معانی کی مشکلات ہیں۔ یہ غزل سوچ اور تجربہ کی سادگی کو پیش کرتی ہے۔ انسانی نفسیات کی گتھیاں حل کرنے یا پیش کرنے کی بجائے پہلے سے حل شدہ سیدھے سادھے مسائل حیات کو پیش کرتی ہے۔ ذوقؔ کی غزل کا محاورہ و روزمرہ عام انسانی زندگی کی باتیں کرتا ہے۔ اس کی غزل کا لب ولہجہ بھی عام انسانوں کے لب و لہجے جیسا ہے۔ اس لیے ذوقؔ کے قلم سے نکلی ہوئی ہر بات کو اس دور کا انسان اپنے دل کی بات سمجھتا تھا۔ عام انسان اپنے تجربہ کی شناخت ذوقؔ کی غزل سے کر سکتا تھا۔

انیسویں صدی میں یہ بات اہم سمجھی جاتی تھی کہ قاری اور شاعر کی سوچ اور تجربہ میں معنوی اشتراک موجود ہو۔ ان ہی اوصاف نے ذوقؔ کو "عوامی غزل گو" بنا دیا تھا۔ اس لیے یہ کہنا بالکل درست ہے کہ سوسائٹی میں ایسے شاعر کی بھی ضرورت ہوتی ہے جو غوامض حیات اور رموز زندگی سے عموماً بحث نہیں کرتا مگر وہ ان تمناؤں اور آرزوؤں کی عکاسی کرتا ہے جو عوام کی فہم کے مطابق ہوں۔ چنانچہ ذوقؔ انہی تقاضوں کو پورا کرتے ہیں۔[۱۲]

یہ ایک مسلمہ حقیقت ہے کہ انیسویں صدی میں اردو ادب کے قاری کے قریب ترین جو شاعر تھا، وہ محمد ابراہیم ذوقؔ تھا اور یہ بھی ایک سچائی ہے کہ اس کے اشعار ایسے ہزاروں انسانوں کی زبان پر تھے کہ جو اس کے نام سے بھی نا آشنا تھے۔[۱۳]

ذوقؔ کے اشعار میں تجربے کا وہ عوامی عنصر موجود تھا کہ جس کی وجہ سے اس کے اشعار مجالس میں موقع محل کے مطابق سب سے زیادہ استعمال ہوتے تھے۔ شعر سننے اور شعر سنانے والا شخص یہ سمجھتا تھا کہ اس شعر میں ان کے خیالات بالکل ایک جیسے ہیں۔ یہ تھا تہذیبی تجربہ اور وہ اشتراک جس نے ذوقؔ کو انیسویں صدی کے ہندوستان کا "عوامی غزل گو" بنا دیا تھا۔

ذوقؔ کی غزل میں تجربے کی وہ داخلی آنچ اور حرارت موجود نہیں ہے کہ جس سے میرؔ اور غالبؔ کی غزل ہمیں متاثر کرنے کی صلاحیت رکھتی ہے۔

میرؔ اور غالبؔ نے زندگی کو ایک آشوب مسلسل کی صورت میں دیکھا تھا۔ اسی آشوب کے سبب ان کی غزل "آگ"، "دھوئیں"، "راکھ" اور "خون" کے استعارے کثرت سے بناتی ہے۔ ذوقؔ کی غزل مستقل طور پر

ایک پر سکون ماحول کو پیش کرتی ہے۔ میرؔ و غالبؔ کے مقابلہ میں ذوقؔ کی زندگی مکمل طور پر ہموار گزری تھی۔ اس زندگی میں ناکامی اور نامرادی کا عذاب نظر نہیں آتا ہے۔ یہ ایک شریف آدمی کی زندگی تھی جس میں شکوہ و شکایت کی ضرورت نہ تھی۔ مختصر ضروریات اور مختصر خواہشات کے مقابلے میں دربار شاہی سے وظیفہ یاب شاعر اپنے طور پر ایک مطمئن زندگی بسر کر رہا تھا جب کہ غالبؔ کے ہاں خواہشوں کے جمگھٹے لگے رہتے تھے اور وہ اپنے ارمان کم نکلنے پر شاکی رہتا تھا۔

غزل کے لیے سوز و گداز، فکر و وجدان، جذبات اور داخلیت کی جس آنچ کی ضرورت ہوتی ہے، ذوقؔ کا تخلیقی باطن اس سامان کا سطحی اور محض روایتی تجربہ رکھتا تھا۔ ذوقؔ کی تخلیقیت میں داخلی عناصر کی کم زوری کے سبب غزل کی ہیئت ان کی توجہ کا مرکز بن گئی تھی اور وہ جذبہ و احساس کو جلا بخشنے کی جگہ زبان کو جلا بخشنے میں مصروف ہو گئے تھے۔ ان کی طبیعت میں زبان سے کھیلنے کا فطری جوہر موجود تھا۔ اتفاق سے ان کا عہد زبان پرستی کی جانب مائل تھا۔ دلی کے لال قلعہ سے لے کر گلیوں، بازاروں اور شرفا و امرا کی حویلیوں تک زبان کا کھیل کھیلا جا رہا تھا۔ مجلسی زندگی کے رنگ و آہنگ نے اس کھیل کو مزید رونق بخشی تھی۔ ان حالات میں ذوقؔ کے فطری جوہر کو پوری آزادی اور کامیابی سے پھلنے پھولنے کا موقع ملا اور بہت ہی جلد وہ شمالی ہند کے ممتاز ترین شاعر بن گئے۔ ذوقؔ یہ بات اچھی طرح جانتے تھے کہ ان کی شہرت اور مقبولیت کا راز زبان و بیان کے کھیل میں ہے۔ اگر ان کی شاعری سے ان اوصاف کو خارج کر دیا جاتا تو ان کے شعری وجود سے ایک معمولی روایتی شاعر برآمد ہوتا، لہٰذا ذوقؔ نے زبان و بیان کی شاعری کا جو سفر انیسویں صدی کی پہلی دہائی میں شروع کیا تھا، وہ ان کی وفات ۱۸۵۴ء تک جاری رہا۔ وہ اپنے اس فطری جوہر کو مسلسل آزماتے رہے۔ عزت اور شہرت ان کے قدم چومتی رہی مگر در حقیقت یہ جوہر ان کی شاعری کو ایک ایسے رستے پر چلاتا رہا جو شاعری کے منفی (Anti Poetry) تھا۔ ذوقؔ اور ان کے عہد کے لیے یہ سوچنا بھی ناممکن تھا کہ مستقبل کے شعری معیارات میں زبان کے اس لسانی کھیل کو شاعر کے لیے ایک منفی وصف سمجھا جائے گا۔ جس شعری وصف پر ان کو ناز تھا، وہی وصف ان کی شاعری کے زوال کا باعث بن گیا اور ان کے شعری کمالات کو دیمک کی طرح چاٹ گیا۔ ذوقؔ کے زمانے میں ان کی غزل میں داخلی عناصر کی کم زوری کو ان کے لسانی کھیل نے چھپائے رکھا تھا مگر وہ عہد گزر جانے پر اس کم زوری کو چھپانا ممکن نہ رہا اور ان کی شاعری بالآخر بیسویں صدی کے قاری کے سامنے پوری طرح آشکار ہو گئی۔

وہ تمام شعرا جن کی شاعری کی اساس حقیقی شعریت کی جگہ زبان و بیان کے کمالات پر ہوتی ہے، ادب کی تاریخ میں خاص ادوار میں اپنا ادبی کردار ادا کرتے ہیں، مقبول اور مشہور ہوتے ہیں مگر اس خاص دور کے گزر جانے کے بعد ان کی شعری بساط آہستہ آہستہ لپٹنے لگتی ہے۔ وہ زبان کہ جس پر ان کا عہد فریفتہ ہوتا ہے، آنے والے دور میں نئی نسلوں کو متاثر کرنے سے قاصر نظر آتی ہے۔ سماج کے بدلنے سے زبان کا سماجی فعل بدلتا ہے۔ آنے والا دور اپنی تخلیقی ضرورتوں کے لیے زبان کا نیا شعری باطن دریافت کرتا ہے اور اس کا تخلیقی شعور زبان کے اسی نئے شعری باطن میں بولتا ہے۔

ذوقؔ ہو، شاہ نصیرؔ ہو یا ناسخؔ...... ان سب شعرا کا ادبی کردار چوں کہ لسانی کھیل پر مشتمل تھا، اس لیے ان کا عہد پورا ہونے پر ان کا کھیل بھی پورا ہو جاتا ہے۔ اردو ادب کی تاریخ میں یہ تینوں شاعر ایک جیسے انجام کا سامنا کرتے ہیں۔ چوں کہ ان کی شاعری کی اساس شعریت کی جگہ لسانی کھیل پر تھی، اس لیے ان کی شاعری اپنے اپنے ادوار کے بعد ادب کے افق پر گہنا جاتی ہے۔ ذوقؔ کی شاعری میں چوں کہ انیسویں صدی کے ہندوستان کی اخلاقیات بازگشتوں کی طرح مسلسل سنائی دیتی ہے، اس لیے اس کی شاعری ناسخؔ اور شاہ نصیرؔ کے مقابلہ میں زیادہ دیر تک زندہ رہی۔

ذوقؔ کا غور سے مطالعہ کیا جائے تو وہ شاہ نصیرؔ کی ایک بہتر شکل معلوم ہوتا ہے۔ اٹھارھویں صدی کے آخر میں جو لسانی کھیل شاہ نصیرؔ نے شروع کیا تھا، ذوقؔ اسی لسانی کھیل کی ایک ترقی یافتہ توسیعی صورت ہے۔ البتہ وہ تیلیوں اور مکھیوں جیسی شاعری سے دور رہا، اس کی جگہ اس نے روزمرہ زندگی کی اخلاقیات کو شاعری میں برتا، بول چال کی زبان اور عوامی لب ولہجہ اختیار کر کے ذوقؔ دلی کا مقبول ترین شاعر بن گیا تھا۔

زبان کے اعتبار سے ذوقؔ شاہ نصیرؔ کے زیر اثر کم کم رہا مگر شعری صفات میں اس پر ناسخؔ کا سایہ بہت گہرا تھا۔ چنانچہ ذوقؔ وہ شاعر تھا جسے دلی میں رنگِ ناسخؔ کی خصوصیات کا شاعر کہا گیا ہے۔[۱۴] ناسخؔ نے لکھنو میں اسلوب پرستی کی روایت میں "نازک خیالی" اور "خیال بندی" کو فروغ دیا ہے۔ ان شعری اوصاف کے حامل شعرا کا المیہ یہ رہا ہے کہ وہ اپنی شاعری میں موہوم خیالات کو پیش کرتے رہے ہیں۔ ان کے شعری تانے بانے کا انحصار ذہنی اوہام کی دنیا پر ہوتا ہے۔ وہ ایسی تمثالیں بناتے ہیں کہ جن کے لیے شعری منطق بھی ژولیدگی میں الجھ جاتی ہے۔ دبستان دلی میں ناسخؔ کی شعریات سے سب سے زیادہ متاثر ہونے والا شاعر ذوقؔ تھا۔ اس نے شیخ ناسخؔ کی پیروی میں نازک خیالی اور خیال بندی کا جو رنگ اختیار کیا، اس سے اس کی شاعری کو ناقابلِ تلافی ضعف پہنچا۔ ذوقؔ کی شاعری جذبے، احساس اور متخیلہ کے اعتبار سے پررونق اور زرخیز نہ تھی اور جب اس نے نازک خیالی سے اپنی شاعری کو آباد کر لیا تو اس کا شعری منظر نامہ بہت حد تک خشک، بنجر اور اجاڑ ہو گیا۔ نازک خیالی اور تمثیلی انداز سے اسے کچھ بھی حاصل نہ ہو سکا۔ اس کی شاعری کی تاثیر کم زور ہوئی اور وہ شاعرانہ اوہام کی دنیا میں معلق ہو گیا۔ وہ دنیا کہ جو جذبے، احساس اور حسیات سے محروم تھی:

آنکھیں دیدار طلب گور سے آئی ہیں نکل
دستہ نرگس کا نہیں میرے سرہانے رکھا

دریائے غم سے میرے گزرنے کے واسطے
تیغ خمیدہ یار کی لوہے کا پل ہوا

پوچھے ہے کیا حلاوت تلخابۂ سرشک
شربت ہے باغِ خلدِ بریں کے مزار کا

کیا مجنوں مجھے آشفتگیِ زلف نے کس کی
کہ میرے سر پہ مرغِ شانہ سر نے آشیاں باندھا

ظلمت عصیاں سے میری بن گیا شب روزِ حشر
آفتاب اک نیزے پر دم دار تارہ ہو گیا

مت لگا اے عشق دل کے آبلے پر نیشِ غم
ٹوٹ جائے گا یہ گنبد اس کلس کے بوجھ سے

محاورہ، روز مرہ، بول چال، الفاظ کی بندش، چستی اور زورِ بیان کا جادو صرف ذوقؔ ہی پر نہیں، ان کے پورے عہد پر طاری تھا اور ذوقؔ کی تو یہ حالت تھی کہ وہ محاورے اور روز مرہ کے بغیر سوچ بھی نہ سکتا تھا۔ وہ ہر ہر قدم پر کسی نہ کسی محاورے کو لڑھکائے چلا جاتا ہے۔ اکثر اوقات یہ محسوس ہوتا ہے کہ ذوقؔ شاعری، شاعری کے لیے نہیں بلکہ محاورے یا روز مرہ کا استعمال دکھانے کے لیے کر رہا ہے۔ (یہ استعمال اس قدر شعوری سطح پر ہے کہ اس کی شاعری، شعریت کے جوہر سے بالکل معریٰ نظر آنے لگتی ہے) یہ بات بھی قابلِ ذکر ہے کہ محاورے اور روز مرہ کے استعمال ہی نے اسے قبولِ عام کی سند عطا کی تھی اور اب اس جدید زمانے میں جب شاعری کا نقاد ذوقؔ کی شعریات کا تجزیہ کرتا ہے تو اس کی شاعری میں شعریت اور تاثیر کی شدید کمی اور محاورے کی کثرت کو دیکھ کر یہ بات سوچنے پر مجبور ہو جاتا ہے کہ ذوقؔ شاعری کی حقیقی اصطلاح میں شاعر ہے بھی یا نہیں؟ اور آج ہم یہ بات کہنے پر مجبور ہو جاتے ہیں کہ ذوقؔ کے محاورے اور روز مرہ کا بھوت اتر چکا ہے اور اس کی شاعری اپنی دل کشی اور تاثیر سے محروم ہو چکی ہے۔ فراقؔ نے بار بار یہ کہا ہے کہ ذوقؔ زبان کا شاعر ہے بلکہ اپنے مضمون کے آخر میں تو یہ بھی کہہ دیا ہے کہ ذوقؔ زبان کی شاعری کا بابا آدم ہے۔[۱۵] واقعتاً ذوقؔ کو اپنے دور میں زبان کا بہت بڑا شاعر قرار دیا جاتا تھا۔ چوں کہ یہ اس دور کا ادبی مزاج تھا کہ لوگ زبان کے چٹخارے پر مرتے تھے اور ذوقؔ کو اس لسانی چٹخارے کا بادشاہ کہا جا سکتا ہے۔ قلعہ کے اندر اور باہر اسی لسانی چٹخارے کی دھوم تھی اور یہ وہی ماحول تھا جہاں انیسویں صدی کا سب سے بڑا غزل گو غالبؔ اپنے خیالاتِ عالی کی بہ دولت پریشاں حال تھا اور ذوقؔ جیسا شاعر قبولیت کی بلندیوں پر نظر آتا تھا۔ مگر انیسویں صدی کے آخر میں شعری مزاج بدلنے اور بیسویں صدی میں زبان کی جگہ خیال و فکر کی شاعری کا رواج ہو جانے سے ذوقؔ خود بہ خود ادبی تاریخ میں پہلے جیسی عظمت کا حامل نہیں رہا۔ اس کی شاعری کا کھوکھلا پن مکمل طور پر نمایاں ہو گیا ہے۔ زبان کی جس صناعی نے اسے زبان کی شاعری کا بابا آدم بنوا دیا تھا وہ صناعی انیسویں صدی میں ۱۸۵۷ء کے عقب میں رہ گئی ہے اس لیے اب اکیسویں صدی ذوقؔ کے مقام و مرتبہ کو ایک دوسرے زاویہ نظر سے دیکھ رہی ہے۔

اردو ادب کے ناقدین مثلاً شیفتہؔ، فراقؔ، عابد علی عابدؔ اور تنویر احمد علوی ذوقؔ کی زبان اور طرزِ ادا کی تحسین

کرتے ہیں۔ وہ شاہ نصیر کے شعری خانوادے کی اس روایت کا جانشین مرزا داغ کو قرار دیتے ہیں۔ عابد علی عابد تو اس روایت کا سلسلہ اقبال تک لے جاتے ہیں۔[16]

جہاں تک شاہ نصیر، ذوق اور داغ کا تعلق ہے تو ان شعرا نے بلاشبہ زبان و بیان اور طرز ادا کے دہلوی اسلوب کو درجۂ کمال تک فروغ بخشا ہے اور اس روایت کو مستحکم کیا ہے۔ البتہ اس بات کا ذکر کرنا ضروری ہے کہ شاہ نصیر اسلوب پرستی کے بے جا زور میں زبان کا تجربہ کرتے کرتے بالآخر ناشاعری کا شکار ہو جاتا ہے مگر ذوق کا انجام اپنے استاد سے مختلف ہوا۔ ذوق نے صرف زبان پر انحصار نہ کیا۔ اس نے زندگی کی عام صداقتوں، حقیقتوں، اخلاقیات اور ہلکی پھلکی شعری دانش کو محاورے اور روزمرہ کے بے ساختہ اور مقبول اسلوب شاعری میں پیش کیا۔ فکر و خیال کے اعتبار سے وہ اوسط درجہ کے شعرا جیسا ہے۔ داغ نے اپنی فطری ذہانت، شوخیِ طبع، رندانہ مزاج اور عیش و نشاط کو دہلوی طرز ادا کے اسلوب میں ڈھال کر پیش کیا۔ زبان اس کی توجہ کا خصوصی مرکز بنی رہی۔

شاہ نصیر، ذوق اور داغ کو ادبی تاریخ کے تناظر میں رکھ کر دیکھیں تو معلوم ہوگا کہ زبان کے عشق اور طرز ادا پر فریفتگی کے سبب یہ لوگ حقیقی شاعری سے دور ہٹے ہوئے ہیں۔ شاہ نصیر سے داغ تک اردو شاعری زبان و بیان کے مزے اور چٹخارے کی اسیر ہو جاتی ہے۔ یہ مجلسی شاعری اردو ادب کے ایک پورے دور کو فکر و خیال، داخلیت اور وجدان کی سطح پر غیر آباد کیے رکھتی ہے۔ زبان کی حد تک اس شعری روایت نے اردو میں اضافے ضرور کیے مگر حقیقی شاعری کے اوصاف سے اردو غزل کو محروم کیے رکھا۔ عابد علی عابد کا کہنا ہے کہ ذوق کی لسانی روایت داغ کے حوالے سے اقبال تک پہنچتی ہے۔ جب کہ اصل حقیقت یہ ہے کہ اقبال اسی وقت اقبال بن سکا جب اس نے زبان اور طرز ادا کے اس پرانے شعری اسلوب سے نجات حاصل کی۔ اقبال جیسا شعری نابغہ فکر کے اعتبار سے ذہنی تن آسانی کی اس روایت کو کیسے برداشت کر سکتا تھا۔ اسی وجہ سے بعد ازاں وہ یہ بات کہنے پر مجبور ہو گیا تھا کہ میں اپنے آپ کو روایتی معنی میں شاعر نہیں سمجھتا۔

ذوق کے شعری محاسن میں سے جس شے کی فراق اور عابد علی عابد نے بہت تعریف کی ہے، وہ اس کی شاعری میں ٹھیٹھ اردو روایت کا استعمال ہے۔[17]

تنویر احمد علوی کی رائے میں ذوق کا رجحان یہ تھا کہ اردو شاعری کو فارسی کی احسان مندی سے امکانی طور پر سبک دوش ہونا چاہیے۔[18] انیسویں صدی کے ربع اول سے دلی میں زبان کے استعمال کے دو بالکل مختلف اسلوب پیدا ہوئے تھے۔ ان میں سے ایک اسلوبِ سخن ذوق کا تھا۔ توجہ اس بات پر تھی کہ اسلوب میں زیادہ سے زیادہ مقامی لسانی روایت کا استعمال کرنا چاہیے۔ اس اسلوب سخن سے دلی میں روزمرہ، محاورے اور طرز ادا کی مقامی روایت کا حسن پیدا ہوا۔ اس رنگِ سخن کو ذوق نے مقبولیت کا انتہائی درجہ دیا۔ اس کے بالمقابل غالب کا اسلوب سخن تھا جس پر فارسی اسالیب کا نہایت گہرا اثر تھا۔ غالب کے اس گاڑھے فارسی اسلوب کو ذوق جیسی قبولیت حاصل نہ ہو سکی۔ غالب کے اسلوب سے صرف خواص ہی دل چسپی کا اظہار کرتے تھے جب کہ ذوق کے اسلوب کو ہر خاص و عام پسند کرتا تھا۔ غالب کے مقابلے میں ذوق کو جن شعری محاسن نے قبولیت بخشی تھی، ان میں اس کی شاعری کا ٹھیٹھ مقامی رنگ بھی بہت اہمیت کا حامل تھا۔

فراق گورکھپوری نے ذوقؔ کی شاعری میں مقامی رنگ و آہنگ اور فارسی کی آمیزش کا ذکر کرتے ہوئے یہ کہا ہے:

"ذوقؔ کے یہاں اردو اس طرح غالب ہے کہ بادی النظر میں اس کا خیال بھی نہیں آتا کہ ذوقؔ نے فارسی ترکیبیں اس آسانی سے اپنے اسلوب میں جذب و پیوست کر لی ہیں۔ ذوقؔ کی اردو نے انہیں یوں اپنالیا ہے کہ ہم سوچتے بھی نہیں۔"[۱۹]

فراقؔ کا کہنا ہے کہ اردویت جتنی ہمیں ذوق کے یہاں ملتی ہے' اتنی ذوق سے پہلے کسی شاعر میں نہیں ملتی۔ ذوقؔ کا اسلوب نہ مومنؔ کا ہے نہ غالبؔ کا۔ یہ اسلوب بیاں سو فیصدی اردو ہے۔[۲۰]

عابد علی عابدؔ بھی ذوقؔ کے ٹھیٹھ اردو رنگ سخن کے بہت مداح ہیں۔ ان کی رائے میں ذوقؔ کے کلام میں فارسی' عربی اور ہندی کلمات اور تراکیب ایسی خوبصورتی اور سلیقے سے شیر و شکر ہوئی ہیں کہ ایک نئی اکائی وجود میں آگئی ہے جو ذوقؔ سے مخصوص ہے۔ یہ وہ مرکب لیکن ٹھیٹھ اردو زبان ہے جس کو کسی زبان سے پردہ نہیں اور دلی کے زمانے سے اپنے ذخیرۂ الفاظ میں اضافہ کرتی ہوئی آخر یہاں تک آ پہنچی کہ ذوقؔ نے اس کے تمام ممکنات کو بے نقاب کر دیا۔[۲۱]

ذوقؔ کی غزل میں ایک خنک اعتدال پسندی ملتی ہے۔ زندگی بھر میانہ روی سے چلنے والا انسان شاعری میں بھی میانہ روی کی روش اختیار کیے رہا جب کہ غزل کی تہذیب بے خودی' جذب و انجذاب' رندی' سرشاری، سوز و گداز، جگر داری اور جنون و وحشت سے لبریز ہوتی تھی۔ چنانچہ ذوقؔ کی غزل میں ان کی میانہ روی نے ایک اکتا دینے والی اعتدال پسندی پیدا کی تھی۔ اس خنک اعتدال پسندی کے سبب ان کی غزل کی فضا گھٹی گھٹی ہے۔ غزل کا شاعر جذبہ' فکر اور احساس کی سطح پر جس آزاد روی کا مظاہرہ کرتا ہے' وہ ذوقؔ کے ہاں نہیں ہے۔ یوں لگتا ہے کہ جیسے ایک شعوری کوشش ان کی غزل کو عام معاشرتی آداب کے مطابق دبائے رکھتی ہے۔ ذوقؔ کی اس شعوری کوشش نے ان کو غزل کی کھلی اور آزاد فضا میں سانس لینے سے روکے رکھا۔ ان کے ہاں غزل کی آزاد روی کے اشعار بالکل عنقا نہیں ہیں۔ ایسے اشعار مل تو جاتے ہیں مگر یہ صاف طور پر رسمی اور روایتی لگتے ہیں۔ ان میں شاعر کی حقیقی روح نظر نہیں آتی۔ یہ کارروائی روایت کا حصہ معلوم ہوتی ہے۔

ذوقؔ اردو غزل کا شریف النفس شاعر ہے۔ اردو غزل کا قاری اس کے کلام کو پڑھتے ہوئے یہ محسوس کرتا ہے کہ وہ ادب کے ایک شریف الطبع ادبی منطقے میں داخل ہو گیا ہے۔ یہاں غزل کی مخصوص دیومالا بدلی بدلی نظر آتی ہے۔ قاری کو یوں لگتا ہے کہ جیسے وہ غزل کی بہت سی مسرتوں' کیفیتوں اور منظروں سے محروم ہو گیا ہے۔ اٹھارھویں صدی اور انیسویں صدی کی غزل کی آزاد منشی' بے باکی' رندی' شوخی' دیوانگی' شیفتگی اور جگر داری کا منظر نامہ ان کے ہاں نظر نہیں آتا۔ اس کی جگہ ذوقؔ کی غزل میں ایک محتاط' سہما سہما اور ایک حد تک بے کیف سا رویہ ملتا ہے۔ اس غزل پر ایک شریف النفس انسان کی گہری چھاپ ہے جو اخلاقیات کا درس دیتا ہے۔ وہ غزل کے شاعر کی طرح آزاد اور بے باک نہیں ہے بلکہ سماجی قیود اور رسوم کا اسیر ہے۔ غزل کا حقیقی لطف تو ان قیود سے رہائی پانے میں ہے اور عشق کی شیفتگی اور جگر داری میں ہے مگر شخصی طور پر ذوقؔ جیسا انسان جو فطرتاً شریف الطبع ہے اور ہمیشہ شعور کی گرفت میں

رہتا ہے‘ عشق کی بے باکی‘ دیوانگی اور آزاد منشی کا تجربہ کرنے سے قاصر رہتا ہے۔ اس کے ہاں اس قسم کا تھوڑا بہت جو اظہار ہے‘ وہ بھی بے حد رسمی ہے۔

سچی بات تو یہ ہے کہ ذوقؔ غزل کی روایتی دیومالا کا شاعر نہیں ہے۔ نفسی طور پر اس کی شخصیت اس دیومالا کی متحمل ہی نہ ہو سکتی تھی۔ غزل کے روایتی مضامین شاید اس کی اخلاقیات سے باہر سمجھے جاتے ہوں گے۔ اس لیے اس کی غزل کا انحصار غزل کے اسالیب‘ ہلکی پھلکی اخلاقیات اور معروف سماجی صداقتوں کے اظہار تک محدود تھا۔ اس سے آگے وہ غزل کی نہایت وسیع دنیا کے اندر داخل ہونے کے لیے ذہنی استعداد نہ رکھتا تھا۔

وہ شاعر جو سلطان الشعرا یا ملک الشعرا کہلاتا تھا‘ اس کی شاعری میں انتہائی معمولی اور عامیانہ اشعار دیکھ کر حیرت ہوتی ہے۔ ایسے اشعار کی معنوی پستی اور مفہوم کا ہلکا پن دیکھتے ہوئے یہ یقین کرنا مشکل معلوم ہوتا ہے کہ یہ اشعار ایک ملک الشعرا کے ہیں۔ ان اشعار میں شعری ذوق کی پستی بھی پریشان کر دینے والی ہے۔ اس مقام پر ہم فراق کے حوالے سے ذوقؔ کے کچھ اشعار پیش کریں گے جنھیں بہ قولِ فراقؔ، آزادؔ نے نہایت دل فریب تمہیدوں کے ساتھ پیش کیا ہے۔ وہ اشعار یہ ہیں:

پاک کر اپنا دہاں ذکرِ حبیبِ پاک سے | کم نہیں ہرگز زباں منہ میں ترے مسواک سے

آدمیت سے ہے بالا آدمی کا مرتبہ | پست ہمت یہ نہ ہوئے پست قامت ہو تو ہو

ماتھے پہ ترے جھمکے ہے جھومر کا بڑا چاند | لا بوسہ چڑھے چاند کا وعدہ تھا چڑھا چاند

بادام دو جو بھیجے ہیں بٹوے میں ڈال کر | ایما یہ ہے کہ بھیج دے آنکھیں نکال کر

شوق ہے اس کو بھی طرزِ نالۂ عشاق سے | دم بہ دم چھوڑے ہے منہ سے دود قلیاں چھوڑ کر

دریائے عشق میں دمِ تحریرِ حالِ دل | کشتی کی طرح میرا قلم دان بہہ گیا[۲۲]

داستان کی خوبی یہ سمجھی جاتی ہے کہ یہ پڑھنے کی نہیں بلکہ سنانے کی چیز تھی۔ داستان گو سے محفل میں داستان سننے کا خاص لطف تھا۔ ذوقؔ کی شاعری بھی جس عہد سے تعلق رکھتی ہے‘ اس میں شاعری پڑھنے سے زیادہ سنانے کی چیز تھی۔ یہ ہی سبب ہے کہ ذوقؔ کی شاعری میں شعوری طور پر سماجی سچائیوں اور دنیاوی تجربات کے اشعار کثرت سے ملتے ہیں اور اپنے دور میں جب ذوقؔ مجالس اور مشاعروں میں اس قسم کے اشعار پڑھتے ہوں گے تو بے پناہ داد ملتی ہوگی۔ اسی وجہ سے ذوقؔ کی شاعری میں ذات کے اندر کا سفر نہیں ملتا۔ وہ سماج اور روایت کے عمومی تجربوں کو اپنی شاعری کا حصہ بناتے رہتے ہیں۔ چوں کہ سنانے والی شاعری کو فوری طور پر سامعین کے ذہن میں تحلیل ہو جانا چاہیے‘ اس لیے وہ سریع الفہم شاعری تخلیق کرتے ہیں اور یہ بات ان کو قبولِ عام عطا کرتی تھی۔ ہم یہاں چند ایسے اشعار درج کرتے ہیں جو ان کی شاعری کے اس رخ کو واضح کرتے ہیں کہ ذوقؔ کی شاعری پڑھنے سے زیادہ سنانے کی چیز تھی:

محفل میں شورِ قلقلِ مینائے مل ہوا
لا ساقیا پیالہ کہ توبہ کا قل ہوا

ہر اک سے ہے قول آشنائی کا جھوٹا
وہ کافر ہے ساری خدائی کا جھوٹا

قسمت سے ہی لاچار ہوں اے ذوقؔ وگرنہ
ہر فن میں ہوں میں طاق مجھے کیا نہیں آتا

مذکور تری بزم میں کس کا نہیں آتا
پر ذکر ہمارا نہیں آتا' نہیں آتا

نشہ دولت کا بداطوار کو جس آن چڑھا
سر پہ شیطان کے اک اور بھی شیطان چڑھا

ذوقؔ بیمارِ محبت ہے خدا خیر کرے
کہ یہ آزار ہوا جس کو وہ جانبر نہ ہوا

کلاسیکی تہذیب میں جب تک شاعری مجلسی ادب و آداب کا حصہ رہی' ذوقؔ کی شاعری ان مجالس میں شوق سے سنائی جاتی رہی۔ لوگ ان کے اشعار موقع محل کی مناسبت سے یاد کرتے تھے مگر ہمارے تہذیبی ڈھانچے میں تبدیلی کے باعث مجلسی زندگی کے ادب و آداب بھی بکھرتے گئے اور ذوقؔ کی شاعری بھی اسی رفتار سے بکھرتی رہی۔ ہماری نئی نسلوں کو میرؔ اور غالبؔ کے اشعار تو اپنی معنویت کی وجہ سے یاد ہیں مگر ذوقؔ کے مجلسی اشعار ان نسلوں کے حافظے سے محو ہوتے جا رہے ہیں۔ وہ اشعار کہ جن کا تعلق اشعار سنانے والی تہذیب سے تھا' وہ ختم ہو چکی ہے اور اسی کے ساتھ ذوقؔ کے اشعار کی مقبولیت کا گراف بھی نچلے درجے تک پہنچ چکا ہے۔ آج ان اشعار کو پڑھنے سے وہ لطف و سرور حاصل نہیں ہو پاتا کہ جو لطف ذوقؔ کے سامعین کو حاصل ہوتا تھا۔

ذوقؔ کے بارے میں اتنی ساری باتیں کرنے کے باوجود ایک سوال کا جواب دینا ابھی تک باقی ہے کہ ادب کی تاریخ میں ذوقؔ کا مقام و مرتبہ کیا ہے؟ ذوقؔ کو اپنے عہد میں شہرتِ عام حاصل تھی۔ دربار سے تعلق کے سبب ان کو شہرتِ خاص بھی حاصل ہوئی اور انتقال کے بعد ان کے شاگرد رشید آزادؔ نے ان کو بقائے دوام کے تخت پر بھی بٹھا دیا تھا۔ ذوقؔ کے اثرات اتنے گہرے تھے کہ انیسویں صدی کے آخر تک وہ بقائے دوام کے تخت پر جلوہ افروز نظر آتے رہے۔ آزادؔ کے طلسمی قلم نے استاد کی شعری حیثیت کو ہر ممکن طریقے سے استحکام بخشا مگر بیسویں صدی کا ربع اول گزرنے پر ذوقؔ کی ادبی حیثیت کمزور ہونے لگتی ہے۔ جوں جوں غالبؔ کی طرف نقاد مائل ہوتے ہیں' توں

توں ذوقؔ کی عظمت ڈگمگانے لگتی ہے اور بالآخر یہ عظمت بری طرح گہنا جاتی ہے۔ جس طرح غالبؔ کی شاعری ان کی زندگی میں ذوقؔ کی عظمت کے سائے میں دبی دبی رہی۔ اسی طرح بیسویں صدی نے غالبؔ کی شعری عظمت کے سامنے ذوقؔ کی شاعری کو بے کسی کے عالم میں سسکتے ہوئے دیکھا۔ غالبؔ جیسے شعری نابغہ کے سامنے ذوقؔ کی حیثیت ایک ادبی بونے جیسی نظر آنے لگی۔

گزشتہ مباحث میں ہم اس بات کی وضاحت کر چکے ہیں کہ ذوقؔ کے زمانہ میں شعری معیارات کے لیے ذوقؔ کی شاعری کو بنیاد سمجھا جاتا تھا جب کہ بیسویں صدی میں کلاسیکی شاعری کے معیارات کی بنیاد میرؔ، دردؔ، مصحفیؔ، آتشؔ اور غالبؔ کی غزل کو قرار دیا گیا تھا۔ ان شعرا میں غالبؔ ایک غالب شاعر کی حیثیت رکھتے تھے۔ غالبؔ کی شاعری کے حسن و عشق، جنون، متخیلہ، فکر، وجدان، تغزل اور سوز و گداز کو غزل کے معیار کی کلید سمجھا جانے لگا۔ بالخصوص غالبؔ کے تخیل کی بلندی اور وجدانی کیفیات نے اردو غزل کے انتقاد کا ایک نیا معیار مقرر کیا اور یہ وہ معیار ہے کہ جس نے ذوقؔ کی شعری حیثیت کو ہلا کر رکھ دیا۔ غالبؔ کہ جو اپنی زندگی میں ذوقؔ کو شاعری میں شکست نہ دے سکا تھا، مرنے کے بعد اس کے لیے ادبی تباہی کا سامان مہیا کر گیا۔

بیسویں صدی کی اس آخری دہائی تک ذوقؔ پر جو کچھ کام ہوا ہے، وہ کام ذوقؔ کی اس بلند مرتبت شخصیت کی تنسیخ کرتا ہے کہ جو شخصیت انیسویں صدی کے ادبی معیارات اور آزادؔ کے قلم کا نتیجہ تھی۔ آزادؔ کی اس بلند مرتبت شخصیت کی توڑ پھوڑ کے بعد اب اس دور کے حوالے سے ذوقؔ کی ادبی شخصیت کو ادب کی تاریخ میں کیا مرتبہ دے گا اور اکیسویں صدی کے طلوع ہونے کے بعد ذوقؔ کی شاعری کس سطح پر نظر آئے گی۔ بیسویں صدی نے ذوقؔ کی دیو قامت ادبی شخصیت کو بکھرتے ہوئے دیکھا تھا اور اکیسویں صدی میں اس بکھرتی ہوئی شخصیت کے آثار کی کیا حیثیت ہوگی؟ اس کا اندازہ کیا جا سکتا ہے۔ ۱۹۳۳ء میں جب رفیق خاورؔ کی کتاب "خاقانیِ ہند"[۲۳] شائع ہوئی تھی تو اس کتاب کی تنقیدی آرا سے ذوقؔ کی ادبی شخصیت شدید طور پر مجروح ہوئی تھی۔ بیسویں صدی کے ربع دوم میں اس کتاب کی اشاعت سے ذوقؔ کا بلند ادبی مقام زوال کی حالت میں نظر آنے لگا تھا۔

۱۹۳۷ء میں فراقؔ گورکھپوری نے غالبؔ اور ذوقؔ کے شعری مقام کا ذکر کرتے ہوئے یہ بات کہی تھی کہ اگر آج اردو شاعری سے دل چسپی رکھنے والے لوگوں سے پوچھا جائے کہ سو برس پہلے دلی کے سب سے اچھے اردو شاعر کون تھے؟ تو وہ کہیں گے غالبؔ، مومنؔ اور ذوق...... آج سے سو برس پہلے بھی ایسا سوال کرنے پر یہی نام لیے جاتے مگر اس زمانے کے لوگ ناموں کی ترتیب بدل دیتے اور کہتے ذوق، مومنؔ اور غالبؔ......[۲۴]

بیسویں صدی کے ربع اول کی حد تک ذوقؔ کو غالبؔ کا حریف سمجھا جاتا تھا مگر اس صدی کے آخری دور میں شمس الرحمٰن فاروقی کو یہ بات کہنے پر مجبور ہونا پڑا کہ ذوقؔ کو بڑا غزل گو تو در کنار اچھا غزل گو کہنے والے بھی آج بہت کم ہیں[۲۵] اور رشید حسن خان جیسے ثقہ محقق و نقاد تو یہ کہنے سے بھی گریز نہیں کرتے کہ مومنؔ اور غالبؔ کے مقابلے میں غزل گوئی کی حد تک ذوقؔ کا نام لینا بھی گناہ ہے۔[۲۶]

مندرجہ بالا آرا کی بنیاد بیسویں صدی کے ادبی معیارات پر ہے۔ ذوقؔ کی شاعری کو اس تبدیل شدہ

صورتِ حال کا سامنا کرنا پڑ رہا ہے اور اسی سبب سے اس کی شاعری اس صدی میں مسلسل پسپائی کی جانب سفر کرتی رہی ہے۔ اکیسویں صدی میں شعری معیارات میں چاہے کوئی بھی تبدیلی کیوں نہ ہو، یہ تبدیلی کبھی بھی زبان و بیان کی اوسط درجے کی شاعری کے حق میں نہ ہو گی اور یوں ذوقؔ کا شعری مقام بدستور گہنایا ہوا رہے گا۔

غالبؔ

(۱۷۹۷ء-۱۸۶۹ء)

مرزا ترسم خان کا بیٹا مرزا قوقان بیگ باپ سے ناراض ہو کر اپنے کچھ ساتھیوں کے ساتھ سمرقند سے نکلا اور اٹھارھویں صدی کے وسط میں ہندوستان کے شمالی درّوں کو عبور کرتا ہوا لاہور آ پہنچا۔ مرزا قوقان بیگ وسط ایشیا سے آنے والے طالع آزما ترکوں کے آخری قافلوں کا فرد معلوم ہوتا ہے کیوں کہ اس کے بعد شمالی ہند کے بگڑے ہوئے سیاسی حالات کے باعث مہم جو نوجوانوں کے لیے اس خطہ میں دلچسپی ختم ہو گئی تھی۔ قوقانؔ بیگ نے لاہور پہنچنے سے کچھ پہلے شہر کے وہ مینار اور گنبد دیکھے جو مغلیہ دور کی شان و شوکت کی گواہی دے رہے تھے۔ لاہور کی گلیوں، بازاروں اور باغات کی دل کشی دیکھ کر وہ اس شہر میں رک گیا اور خوش قسمتی سے اسے معین الملک میر منو (۱۷۴۸-۱۷۵۳ء) سے توسل حاصل ہو گیا جو اس وقت پنجاب کا صوبہ دار تھا اور سکھوں کی شورشیں ختم کرنے کے لیے کوشاں تھا۔ ۱۷۵۳ء میں میر منو شکار کے گھوڑے سے گرا اور مر گیا۔ بعد ازاں پنجاب میں سکھوں اور درانیوں کی تباہ کاریاں دیکھ کر مرزا قوقان بیگ لاہور سے مایوس ہو گیا اور اس کے بعد بیس برس تک اس کا پتہ نہیں چلتا کہ وہ کہاں کہاں رہا۔ بالآخر وہ شاہ عالم ثانی کے وزیر مرزا نجف خان (۱۷۷۲-۱۷۸۲ء) کی فوج میں ایک اعلیٰ عہدے پر فائز نظر آتا ہے۔[۲۷] مرزا نجف خان کی موت ۱۷۸۲ء کے بعد اس کا رزق دلی سے بھی ختم ہوا اور اب اس نے رختِ سفر باندھا تو سمرقند سے شروع ہونے والی اس کی مہاجرت کا سلسلہ آگرہ پہنچ کر ختم ہوا۔

مرزا قوقانؔ بیگ کا نام تاریخ کے حافظہ میں محض اس لیے محفوظ رہ گیا ہے کہ ۲۷ دسمبر ۱۷۹۷ء[۲۸] کو آگرہ میں اس کے بیٹے مرزا عبداللہؔ بیگ کے گھر جو بچہ پیدا ہوا، وہ اردو کا عظیم شاعر اسداللہ خان غالبؔ تھا۔

مرزا قوقانؔ بیگ کی طرح اس کے دونوں بیٹے مرزا عبداللہ بیگ اور نصراللہ بیگ بھی باپ کے نقشِ قدم پر چلتے ہوئے مہم جو ثابت ہوئے۔ اٹھارھویں صدی کے نصف آخر کے ہندوستان میں ایسے طالع آزماؤں کے لیے مواقع ابھی تک موجود تھے۔ مرزا عبداللہ بیگ غالبؔ کے باپ تھے۔ ان کی شادی آگرہ کے ایک نامور رئیس خواجہ غلام حسین کے خاندان میں ہوئی تھی۔ واقعات سے معلوم ہوتا ہے کہ عبداللہ بیگ زورِ شباب اور قسمت آزمائی کے خیال سے زیادہ مدت آگرہ سے دور رہے۔ انہوں نے لکھنو اور حیدر آباد میں فوجی خدمات انجام دیں۔ مہم جوئی ہی کے دوران میں ۱۸۰۲ء میں الور میں گولی لگنے سے وفات پا گئے۔[۲۹] پانچ سالہ اسداللہ کے ذہن پر ثبت ہونے والا موت کا یہ

پہلا صدمہ تھا مگر اس کے چار برس بعد ہی ۱۸۰۶ء میں اسد اللہ کے ذہن کو دوسرا صدمہ اس وقت برداشت کرنا پڑا جب اس کا شفیق چچا مرزا نصر اللہ بیگ ہاتھی سے اچانک گرا اور پیر کی ہڈی کے ٹوٹنے اور اندرونی چوٹوں کی وجہ سے انتقال کر گیا۔[۳۰] اسد اللہ کے لیے تو یہ حادثۂ عظیم تھا۔ مگر چرخِ ستم پیشہ کے لیے یہ محض اس کی ایک معمولی سی شوخی تھی۔[۳۱]

غالبؔ نے ۱۳-۱۸۱۲ء میں آگرہ سے ترک سکونت کر کے دلی میں مستقل رہائش اختیار کر لی۔[۳۲] اس وقت ان کی عمر پندرہ، سولہ برس کی تھی۔ تخلیقی اعتبار سے ان کا تعلق دلی جیسے عظیم ادبی اور تہذیبی مرکز سے استوار ہو گیا۔ آگرہ کے مقابلہ میں ان کو دلی میں ایسے لوگوں سے تعلقات قائم کرنے کا موقع ملا جو علم و فن میں بلند مقام رکھتے تھے اور یوں دیکھا جائے تو ان کے تخلیقی مزاج کے مطابق دلی ہی وہ شہر تھا جہاں ان کی شاعری کے لیے بگڑنے، بننے، سنورنے اور قلب ماہیت کے وسیع تر امکانات موجود تھے۔ آگرہ میں فضل حقؔ، آزردہؔ، شیفتہؔ اور صہبائیؔ جیسے عالموں اور شاعروں کی صحبت اور مشورے کہاں میسر آ سکتے تھے۔

غالبؔ کو زندگی میں پہلی بار سات برس کی عمر میں دلی دیکھنے کا موقع ملا تھا۔ اس طرح جب وہ پہلی بار دلی آئے تو یہ ۱۸۰۴ء کا زمانہ تھا۔ اس سے ایک برس قبل لارڈ لیک دلی فتح کر چکا تھا اور ہندوستان کا نابینا شہنشاہ کمپنی کا وظیفہ خوار بن چکا تھا اور اس کے بعد جب غالبؔ نے ۱۳-۱۸۱۲ء میں یہاں مستقل سکونت اختیار کی تو دلی کے تخت پر اکبر شاہ ثانی بیٹھا تھا اور دلی کے انتظامی و سیاسی معاملات طے کرنے کے لیے آکڑلونی (Ochterloney) کمپنی کا ریذیڈنٹ مقرر ہو چکا تھا۔ بادشاہ اور غالبؔ کے درمیان ایک قدر مشترک یہ تھی کہ دونوں کمپنی کے وظیفہ خوار تھے۔

انیسویں صدی کے اوائل میں جب غالبؔ دلی میں داخل ہوئے تو مغلوں کی عظمت کبھی کی رخصت ہو چکی تھی مگر اس عظمت کے آثار ضرور موجود تھے۔ دلی شہر زمانۂ وسطیٰ کی تہذیب کا نقشہ پیش کر رہا تھا۔ بارہ دریوں، آنگنوں، شہ نشینوں، میناروں، گنبدوں اور محرابوں والا شہر داستانی کہرے میں لپٹا ہوا معلوم ہوتا تھا۔ یوں لگتا تھا کہ جیسے وقت چلتے چلتے رک گیا ہو اور شہر کے مظاہر اپنی اپنی جگہ ساکن ہو گئے ہوں۔

زوال کے اس دور میں بھی دلی شہر کی تہذیب و ثقافت بدستور اپنے روایتی اسلوب میں نظر آتی تھی۔ لال قلعہ میں زندگی اور آئین کا وہی پرانا نظام کار فرما تھا۔ وہی دیوار و در تھے اور وہی روایات اور رسومات تھیں:

> ''لال قلعہ کے بام و در اب بھی وہی تھے۔ جہاں شاہجہاں کے زمانے میں سلطنت مغلیہ کے عروج و کمال کے جلوے دیکھے گئے تھے۔ جمنا اب بھی قلعہ کی تصویر کو سینے سے لگائے بہتی تھی۔ اب بھی دربار منعقد ہوتے تھے۔ لال پردہ اسی جگہ لٹکتا تھا جہاں شاہجہاں نے کبھی لٹکایا تھا۔ خلعت ہفت پارچہ، سہ رقم جواہر اب بھی تقسیم ہوتے تھے۔ بادشاہ کی سواری جب باہر نکلتی تو اب بھی توپیں داغی جاتی تھیں لیکن یہ سب کچھ ایک حسین خواب سے زیادہ نہ تھا۔ ایسا خواب جس کے گریزپا نظارے ایک لمحے کے لیے دل کو غلط فہمی میں مبتلا کر دیتے تھے لیکن جب آنکھ کھلتی ہے تو حقیقت سوہان روح بن کر سامنے آ جاتی ہے۔ جس جمنا کے کنارے کبھی ہاتھیوں کی لڑائیاں دیکھی جاتی تھیں، وہاں اب ظل سبحانی بٹیروں کی لڑائیاں اور

پتنگوں کے معرکے دیکھتے تھے۔"[۳۳]

غالب کی دلی کا بادشاہ علامتی بادشاہ سمجھا جاتا تھا۔ پرانی عظمت کی اس علامت کے حضور میں انگریز ریذیڈنٹ پرانے رسم ورواج کے مطابق باقاعدہ حاضری دیتا تھا۔ وہ دوسرے درباریوں کی طرح نقار خانہ کے سامنے گھوڑے سے اتر کر پا پیادہ ہو جاتا تھا۔ بادشاہ کے حضور میں دوسرے حاضرین کی طرح پیش ہوتا تھا اور مقررہ آداب کے مطابق ایستادہ رہتا تھا۔"[۳۴]

دلی کی گلیوں اور بازاروں میں امرا کے مراتب کا اعلان کرنے والی ایک صدا اب بھی سنائی دے رہی تھی اور وہ امرا کی ڈیوڑھیوں میں بجنے والی نوبت کی صدا تھی جو وقفے وقفے سے بلند ہو کر کسی امیر کے اقبال کا اعلان کرتی رہتی تھی۔ امرا جب گھروں سے نکلتے تو ان کے مقام و مرتبہ کے مطابق جلوس کے ساتھ پیدل 'گھوڑ سوار اور ہاتھی چلتے تھے اور آگے آگے مقام کے اعتبار سے ماہی مراتب کے نشان ہوتے تھے۔ دلی کی گلیوں اور بازاروں میں امرا کے لیے پیدل چلنا خلاف تہذیب سمجھا جاتا تھا۔ وہ پالکیوں 'نالکیوں یا تخت رواں پر نظر آتے تھے۔

دلی اور اس کے گرد و نواح میں جہاں تہذیب و تمدن پر قدامت کا رنگ غالب تھا' وہاں انگریزوں کی آمد ۱۸۰۳ء اور ریذیڈنسی کے قیام کے بعد رفتہ رفتہ مغربی تہذیب و تمدن کے آثار بھی ظاہر ہونے لگے تھے۔ اس نئی زندگی کو غالب نے دلی کے نواح میں بذات خود ابھرتے ہوئے دیکھا۔ مغلوں کی عظمت رفتہ کے سامنے ایک نو آبادیاتی طاقت اپنی تہذیب کا مظاہرہ شروع کر چکی تھی۔ آغاز میں فصیل شہر کے ساتھ کشمیری دروازے کے قریب مغربی طور کے مکانات تعمیر ہوئے۔ بعد میں وہ شہر کے جنوبی حصے سے شمالی جانب پہاڑی (Ridges) تک بھی تعمیر ہوتے چلے گئے تھے۔

فوجی اور سول افسروں نے محدود سطح پر اپنے لیے ایک ننھی سی میٹروپولیٹن (Metropolitan) زندگی تخلیق کر لی تھی۔ وہ اپنی الگ سے بسائی ہوئی ایک مختصر سی دنیا میں رہتے تھے۔ دلی کا ریذیڈنٹ اس چھوٹی سی دنیا کا مرکز تھا۔ لڈلو کیسل (Ludlow Castle) برطانوی افسروں کی اس دنیا کا بکنگھم پیلس (Buckingham Palace) تھا۔ مٹکاف ہاؤس (Metcalfe House) کی حیثیت ونڈسر (Windsor) کی تھی۔ مہرولی کا دل کشا' سینڈر نگہم (Sandringham) تھا اور کشمیری دروازے کا سینٹ جیمز چرچ (Saint James Church) اس چھوٹی سی دنیا کا کیتھڈرل (Cathedral) تھا۔[۳۵]

لال قلعہ کے محل شاہی کی دیوار سے باہر جنوبی سمت میں انگریز افسران کے لیے دلی کلب قائم ہو چکا تھا۔ جہاں سر شام محفلیں آراستہ ہوتی تھیں۔ ایسی محفلوں کے لیے "پنچ" (Punch) ایک پسندیدہ مشروب سمجھا جاتا تھا۔ اس مشروب کا اہم جزو "عرق" کہلاتا تھا۔ جو مقامی طور پر ببول، چاول یا تاڑی سے بنائی جانے والی شراب تھی جس میں نشہ کی مقدار دگنی یا تگنی ہوتی تھی۔ "گوا" (Goa) کا "عرق" مشہور تھا۔ اس میں عرق گلاب، لیموں کا رس، شکر اور پانی کی آمیزش کی جاتی تھی اور یہ مجموعہ "پنچ" کے نام سے مشہور تھا۔[۳۶] دلی کے شراب فروشوں کی دکانیں فرانسیسی، پرتگالی اور سکاچ مشروبات سے بھری رہتی تھیں۔ کناری (Canary)، برانڈی (Brandy)، ایل

(Ale)، ریڈ اور وائٹ وائن (Red and White Wine)، بیر (Bear)، مدیرا (Maderia) عرق اور وسکی (Whisky)[۳۷] اس دور کی مشہور شرابیں تھیں۔

غالبؔ نے سرسید کی ''آئینِ اکبری'' کی تقریظ میں جس نئے آئینِ حیات کو اختیار کرنے کے لیے کہا تھا' اس کا ایک مرکز ''دلی کالج'' کی شکل میں قائم ہو چکا تھا۔ دلی کالج جداگانہ طور پر جدید سائنسی علوم کی تعلیمات دے رہا تھا۔ شہر میں دلی کالج ہی وہ واحد آنکھ تھی کہ جس کے ذریعے زندگی کی نئی روشنی دیکھی جاسکتی تھی۔ باقی فصیل شہر کے اندر شمعوں کی روشنی میں شبینہ مشاعرے ہوتے تھے۔ روشن دنوں میں دلی کا آسمان پتنگوں سے بھر جاتا تھا۔ میدانوں میں بٹیروں اور مرغوں کی لڑائیوں کا ہنگامہ بپا رہتا تھا۔ صوفیا کی درگاہوں پر حاضری دینے والوں کی کثرت تھی اور مشائخ کے حضور عقیدت مند لوگ سر جھکائے ہوئے صوفیانہ مسائل سننے میں مصروف نظر آتے تھے۔

تخلیقی اعتبار سے غالبؔ کی زندگی کا یہ زرخیز ترین دور تھا۔ قیام آگرہ سے لے کر دلی میں رہائش کے زمانے تک ان کے شب و روز فکرِ سخن میں گزر رہے تھے۔ وہ مکمل طور پر اپنی داخلی دنیا کے اندر ہی اندر سفر کر رہے تھے۔ شمالی ہند میں اردو کی شعری روایت سے وہ بالکل ہم آہنگ نہ تھے۔ ان کو اس سے کوئی غرض نہ تھی کہ دلی کی تخلیقی فضا کا کیا رنگ و آہنگ ہے اور شعری روایت کس قرینہ سے سفر کر رہی ہے بس وہ اپنی بنائی ہوئی داخلیت کے خول میں مگن مغلیہ عہد کے دورِ زوال کے فارسی شعرا کی دنیا میں مقیم تھے۔ ۱۸۱۶ء تک وہ اسی دنیا کے باشندے تھے۔ بیدلؔ کے ساتھ ذہنی رفاقت کا یہ بھرپور دور ہے۔ چنانچہ بیدلؔ کے ساتھ ساتھ فارسی کے دیگر نازک خیال اور مضمون آفرین شاعروں کی ذہنی صحبتوں میں ان کی شاعری پروان چڑھتی ہے مگر مسئلہ یہ تھا کہ غالبؔ کی یہ شاعری دلی کی متداول شاعری کی نفی کرتی تھی جب کہ لوگ میرؔ' سوداؔ' دردؔ اور دیگر شعرا کی زبان' اسالیب اور مضامین پر سر دھنتے تھے۔ چوں کہ اس ادبی فضا میں زبان کی تہذیب پر خصوصی توجہ صرف ہو رہی تھی' اس لیے شاعری میں کسی تازہ خیال کے ساتھ ساتھ اسلوب کی سادگی' سلاست اور عام فہم ہونے پر خاص زور دیا جاتا تھا۔ یہ مشاعروں کا دور تھا جہاں شاعری ذہنی تفریح' مسرت اور عام اخلاقی تربیت کا ذریعہ سمجھی جاتی تھی۔ مضمون اور خیال کی موہوم نزاکت پر کوئی توجہ نہ دیتا تھا۔ اس لیے غالبؔ کی شاعری اپنے دور کے لیے اجنبی' غیر مانوس اور لایعنی سمجھی جاتی تھی۔

بارہ دریوں' دروازوں اور شہ نشینوں والے شہر کی دل چسپیوں میں غالبؔ کے شب و روز سکون اور مسرت سے گزر رہے تھے۔ یہ اکبر شاہ ثانی کی دلی تھی جہاں سرِ شام گھروں میں جھاڑ' فانوس' فتیلہ سوز' مشعلیں' لالٹینیں اور دیے روشن ہو جاتے تھے۔ داستان گو داستانیں سنانے لگتے تھے اور دستر خوانوں پر چپاتیاں' پراٹھے' پلاؤ' قورمے' سیخ کباب' شامی کباب' دالیں' سبزیاں اور بہت سے حلوے چن دیے جاتے تھے۔ وقفے وقفے سے توپ چلتی رہتی تھی۔ بادشاہ ہر روز تخت پر جلوس فرماتا تھا۔ شہزادے' درباری امرا' مشیر آداب بجالاتے۔ مجرا کرتے۔ نذریں پیش کرتے۔ ایوان میں ''حضرت بادشاہ سلامت'' کی آوازیں بلند ہوتیں۔

جاگیر داری روایات کے کہرے میں ملفوف دلی شہر آہستہ آہستہ رینگ رہا تھا۔ ۱۸۲۱ء میں جب کہ غالبؔ کی عمر چوبیس برس ہو چکی تھی' انہوں نے اپنے دیوان کا وہ نسخہ مرتب کیا جو بعد ازاں ''نسخہ حمیدیہ'' کے نام سے موسوم

ہوا۔ "نسخہ حمیدیہ" کا کثیر حصہ غالبؔ کے ادق اسلوب کی یادگار ہے اور اس میں ذہنی ژولیدگی کی وہ تمام خصوصیات موجود ہیں جو غالب سے منسوب تھیں اور ان کی شناخت بن چکی تھیں اور ان ہی خصوصیات کی وجہ سے دلی کا شعری ماحول ان سے اپنی شناخت نہ کر سکا تھا۔ مگر یہ دیوان اس لحاظ سے بھی بے حد اہم ہے کہ اس کے مشاہدے سے معلوم ہوتا ہے کہ دلی کی شعری روایات کے دباؤ اور ادبی فضا کی مغائرت سے پریشان ہو کر غالبؔ نے اپنی شعری دنیا کو بدلنے کا فیصلہ کر لیا تھا جس کا ثبوت نسخہ حمیدیہ کی وہ غزلیں ہیں جو اسلوب سے لے کر معنوی باطن تک ایک تبدیلی کا اعلان کرتی ہیں۔ اس کے معنی یہ ہیں کہ اس دور میں غالبؔ اپنے مستقبل کے شعری اسلوب کو دریافت کرنے میں کوشاں نظر آتے ہیں۔ یہی اسلوب رفتہ رفتہ سلاست کی طرف مائل ہوتا ہوا آنے والے ادوار کا پیش خیمہ بن جاتا ہے۔ بیدلؔ کا حلقۂ طلسم بھی اس زمانے میں ٹوٹنے لگتا ہے۔ وہ بیدلؔ کے رنگ کی جاں کاہی سے نجات کا سامان ڈھونڈتے ہیں اور اس کی اسیری سے نکل کر معنویت کی ایک نئی دنیا کا سفر شروع کرتے ہیں۔ ان کے شعری باطن سے بیدلؔ کا گہرا سایہ پیچھے ہٹنے لگتا ہے۔ مرزا جلال اسیرؔ، شوکتؔ بخاری اور ناصر علی کے ساتھ ان کی ذہنی رفاقت کا سلسلہ کم زور پڑنا شروع ہو جاتا ہے۔ وہ ان شعرا کی موہوم، مبہم اور نامعلوم دنیاؤں سے مراجعت کرنے لگتے ہیں اور بامعنی بات یہ ہے کہ ادبی مغائرت کی تکلیف دہ حالت کو ختم کرنے کے لیے وہ اپنے عہد کے ساتھ بامعنی مکالمہ کا آغاز کر دیتے ہیں اور اس عہد سے وہ بے معنویت سے معنویت کا سفر شروع کرتے ہیں۔ شعری دنیا میں غالبؔ کے ان تجربات کا سلسلہ جاری تھا اور وہ واقعتاً بامعنی منزلوں کی طرف بڑھ رہے تھے مگر دوسری طرف ان کی دنیاوی زندگی مصائب اور آلام میں تیزی سے پھنستی جا رہی تھی۔ لوہارو کے نواب احمد بخش خان کے کردار، نئے نوابوں (برطانوی حکمران) کی عمل داری، اپنی غفلت اور نشاط پرستی کے باعث غالبؔ کی زندگی نہ ختم ہونے والے شدائد کا دردناک سفر بنتی جا رہی تھی۔

غالبؔ کی زندگی کا سب سے بڑا مسئلہ ان کی خاندانی پنشن کا تھا۔ ان کو شکایت تھی کہ لوہارو کے نواب احمد بخش خان نے ان کی پنشن میں ایک غیر شخص مرزا حاجی کو (جو غالبؔ کے دادا قوقان بیگ کے اسپ سواروں کے دستے میں پانچ روپے ماہوار پر بارگیر ملازم تھا)[۳۹] حصہ دار بنا کر غالب کی حق تلفی کی تھی۔ اس حق تلفی کے خلاف وہ برس ہا برس تک نواب احمد بخش خاں کی توجہ مبذول کرواتے رہے۔ غالبؔ نے کبھی زبانی اور کبھی تحریری شکل میں اپنا مقدمہ ان کے سامنے پیش کیا اور یہ دریافت کیا کہ آخر وہ کون سا ایسا محرک ہے جس نے آپ کو اس بات پر آمادہ کیا کہ آپ نے ایک اجنبی کو میرے عزیز و اقارب میں شامل کر لیا۔[۴۰] بہ قول غالبؔ احمد بخش خاں نے یہ اقرار کیا تھا کہ میری غلطی سے خواجہ حاجی کا نام سرکاری ریکارڈ میں درج کیا جا چکا ہے۔[۴۱]

زندگی کے یہی کرب ناک ایام تھے جب وہ نواب احمد بخش خان سے انصاف کا طالب رہا۔ اس دور میں غالبؔ قرض خواہوں کے ہاتھوں اذیت ناک حد تک پریشان ہو رہا تھا۔ ۱۸۲۶ء میں اس نے آخری بار نواب احمد بخش خان سے ملنے کا فیصلہ کیا۔ احمد بخش خان نے یہ وعدہ کیا تھا کہ پنشن کے مسئلہ کو حل کرانے کے لیے وہ چارلس مٹکاف (Charles Metcalfe) سے غالبؔ کی ملاقات کا بندوبست کروا دے گا مگر نواب موصوف نے یہ وعدہ بھی پورا نہ کیا۔[۴۲] غالبؔ نے بہ ذاتِ خود کان پور میں چارلس مٹکاف سے ۱۸۲۶ء کے اوائل میں ملنے کی کوشش کی مگر کان

پور پہنچ کر طویل مدت کے لیے بیمار پڑ گیا تھا۔ بالآخر غالبؔ نے کلکتہ جانے کا فیصلہ کر لیا تاکہ وہاں کے حکام بالا سے داد رسی چاہ سکے۔

آشوبِ زیست کے ان ایام میں غالبؔ کی شکست خوردہ بے بس شخصیت کا اندازہ ان کی تحریروں سے کیا جا سکتا ہے:

"کیا کروں میرا دستِ قدرت پتھر کے نیچے آیا ہوا ہے۔ کتنے نالے ہیں کہ خوفِ رسوائی سے میرے لبوں تک نہیں آتے کہ آرزوئے دل کا خون ہو سکے۔ اور کتنی امواجِ خوں ہیں کہ دردِ بے کسی کے باعث اشکوں کی شکل میں آنکھوں سے باہر نہیں آ سکتیں۔"

"جو کچھ دیکھنے میں آتا ہے وہ آشوبِ چشم کا درجہ رکھتا ہے اور جو سننے کو ملتا ہے وہ زحمتِ گوش کے علاوہ اور کیا ہے۔"

"ستم کشی کی طاقت ختم ہو گئی اور انتظار حد سے گزر گیا۔ میری مثال اس شخص کی سی ہے جو میدانِ کارزار میں اپنے پیر پر کاری زخم لگ جانے کی وجہ سے نہ حریف کے سامنے سے گریز و فرار کی راہ اختیار کر سکتا ہے اور نہ دشمن سے مقابلہ و مقاتلہ کی تاب لا سکتا ہے۔ جیسا کہ عرفیؔ نے فرمایا ہے ؎

مرا زمانۂ طناز دست بستہ و تیغ
تبر بفرقم و گوید کہ ہاں سرے می خار

زمانہ کی ستم ظریفی تو دیکھو کہ اس نے میرے ہاتھ باندھ دیے ہیں اور تلوار کو اسی طرح چھوڑ دیا ہے۔ اس نے میرے سر پر تیر رکھ دیا اور اس کے بعد طنازی سے کہتا ہے کہ ہاں اب تم اپنا سر کھجا سکتے ہو۔"[۴۳]

ان پر آشوب حالات میں مسلسل مایوسیوں کا شکار رہنے کے بعد آخری حل کے طور پر غالبؔ کی امیدوں کا نیا مرکز کلکتہ بن چکا تھا۔ اسے امید تھی کہ فیصلہ اس کے حق میں ہو گا اور اس کی زندگی میں پھر سے بہار آ جائے گی۔ جوانی کا زمانہ تھا۔ اس کے اندر اجداد کی شمشیر زنی اور تیر اندازی کا فن تو موجود نہ تھا لیکن اجداد کی طالع آزمائی اور مہم جوئی کے اثرات ضرور موجود تھے۔ اس کے ساتھ ساتھ اس میں اجداد کی حوصلہ مندی اور استقلال کی دولت ابھی تک باقی تھی۔ چنانچہ اجداد کے "تیر شکستہ" کو قلم بنا کر ۱۸۲۸ء کے آخر میں وہ مقدمے کی پیروی کے لیے روانہ ہوا۔[۴۴]

کلکتہ میں غالبؔ نے ایک لمبے عرصے تک قیام کیا۔ اپنے مقدمہ کی پرزور وکالت کی مگر مطلوبہ نتائج حاصل نہ ہو سکے۔ بعد کے ایام میں بھی انہوں نے بار بار حکام سے رجوع کیا۔ اپنے دعویٰ کی صداقت کا یقین دلایا مگر ایسے تمام دعاوی مسلسل خارج ہوتے رہے۔

بار بار مقدمہ خارج ہو جانے کے باوجود غالبؔ کے ذہن سے پنشن کا تصور ختم نہ ہو سکا اور وہ ۱۸۵۷ء کے

بعد تک اس مسئلہ کے بارے میں کسی نہ کسی شکل میں مسلسل مراسلت کرتے رہے۔ حقیقت تو یہ ہے کہ باپ اور نانا کے اثاثوں کو ختم کرنے کے بعد ان کی بقا کا دار و مدار اسی پنشن پر تھا۔ اس کے بغیر وہ کچھ بھی نہ تھے۔ پنشن وہ دیوارِ گریہ تھی کہ جس کے سامنے غالبؔ نے تیس برس سے زیادہ مدت تک گریہ زاری کی۔ ان کے شعور اور حواس کی دنیا پر اس کا گہرا اثر پڑا اور بلا شبہ ان آلام و حوادث سے ان کی شاعری بھی بہت متاثر ہوئی۔

کلکتہ کا قیام اگر چہ پنشن کے معاملات طے کرنے میں سود مند ثابت نہ ہوا مگر علمی و ادبی اعتبار سے یہ قیام اہمیت کا حامل تھا۔ یہاں قتیلؔ اور اس کے گروہ سے لسانی مباحث بھی ہوئے اور ان مباحث نے شدید معارضہ کی شکل بھی اختیار کی۔ یہیں پر ان کے مخلص دوست مولوی سراج الدین احمد کی فرمائش پر غالبؔ نے اپنے اردو کلام کا انتخاب کیا اور فارسی غزلیات کو شامل کر کے اس مجموعے کو "گل رعنا" (۱۸۲۸ء) کا نام دیا۔ یہ انتخاب اس لیے اہم ہے کہ یہاں غالبؔ کی نئی شعری شناخت ملتی ہے۔ دلی میں ادبی مغائرت کی شدت اور خارجی ماحول کے تقاضوں کو سمجھتے ہوئے غالب ایک نئے شاعر کے روپ میں نظر آنے لگتا ہے۔ وہ اپنے عہد اور اپنی شعری ذات کے شعور سے ایک نیا تخلیقی نقش بنانے کی جستجو کرتے ہیں۔ مگر ان تمام کوششوں کے باوجود کلکتہ سے واپسی کے بعد وہ ذوقؔ اور ان کے ادبی محاذ کے مقابلہ میں پسپائی کا سامنا کرتے ہیں۔ یہ وہ دور ہے جب وہ اردو شاعری کے بے ثمر تجربات سے مایوس ہو جاتے ہیں اور فارسی شاعری کی دنیا میں ایک نیا تخلیقی سفر شروع کرتے ہیں۔ فارسی زبان سے وہ عشق کرتے تھے۔ سفرِ کلکتہ کے بعد یہ عشق پوری طرح پروان چڑھتا ہے اور آئندہ بیس برس تک فارسی زبان ہی ان کا تخلیقی ذریعہ اظہار قرار پاتی ہے۔ دلی کے زبان پرست شعرا کے مقابلہ میں پسپا ہو کر وہ فارسی شاعری کی بساط پر پناہ لے لیتے ہیں۔ دلی کے مایوس کن ادبی ماحول میں فارسی شاعری ان کے لیے گوشۂ مسرت (Ivory Tower) کی حیثیت اختیار کر لیتی ہے۔ اس کے بعد غالبؔ کی تخلیقی زندگی کے منظر نامہ پر نگاہ ڈالی جائے تو صاف طور پر یہ معلوم ہوتا ہے کہ انہوں نے اردو شاعری کو تقریباً پس پشت ڈال دیا تھا کیوں کہ یہ شاعری ان کو قبولیت کا شرف نہ دلوا سکی تھی اور نہ ہی ان کی خاطر خواہ شعری تحسین ہو سکی تھی۔ اس لیے غالبؔ اردو شاعری سے دور ہوتے گئے۔ اب ان کے تخلیقی تجربہ کا مرکز فارسی زبان تھی۔ اس زبان میں شعر کہہ کر وہ اپنے آپ کو ظہوریؔ اور نظیریؔ کے معیارات پر دیکھتے ہیں۔ ان کی گفتگو اب دلی کے زندہ شعرا کے مقابلہ میں فارسی کے مرحوم شعرا سے جاری رہتی تھی اور وہ اپنے شعری کمالات کی داد بھی ان ہی شعرا سے حاصل کرتے تھے۔

اس طرح دیکھا جائے تو ۱۸۲۹ء سے وہ دلی کی شعری بساط پر سمٹنے لگتے ہیں۔ ان کا تخلیقی دائرہ اردو کے مقابلہ میں بہت سکڑ جاتا ہے۔ غالبؔ اس بات کو نہ سمجھ سکے کہ ہندوستان سے فارسی زبان و ادب کا دور گزر چکا ہے اور اب یہ زبان زوال کی جانب رواں ہے۔ انہوں نے ایک ترقی پذیر زبان کے مقابلہ میں ایک زوال پذیر زبان کو اپنا کر اپنے آپ کو ایک محدود دائرے میں سکیڑ لیا تھا۔

غالبؔ کی زندگی میں اتار چڑھاؤ کا ایک نہ ختم ہونے والا سلسلہ نظر آتا ہے بلکہ یہ کہنا غلط نہ ہو گا کہ بچپن سے لے کر دم آخر تک وہ بحرانوں کا شکار رہے۔ ان کی زندگی میں ایسے وقفے بہت کم آئے ہوں گے کہ جب انہوں

نے امن و سکون سے وقت گزارا ہو لیکن اس "گردش مدام" کے ساتھ ساتھ وہ زندگی سے لطف اندوز بھی ہوتے رہے۔ ان کی بادہ نوشی بھی زندگی سے مسرور ہونے ہی کی اک کڑی تھی۔ زین العابدین عارف کے بھتیجے خضر مرزا نے غالب کی بادہ نوشی کا منظر نامہ یوں بنایا ہے:

"شراب پینے میں ان کا دستور تھا کہ کلودار وغہ گلاس دھو کر آدھ پاؤ شراب اس میں ڈال دیتا اور گلاس ڈھانک کر ان کے پاس رکھ دیا کرتا تھا۔ موسم گرما میں شراب کا گلاس لال قند کے کپڑے میں لپیٹ کر رکھا جاتا تھا۔ کپڑے کو برف سے تر کر دیتے تھے۔ اتنا تر ہو جاتا کہ پانی ٹپکنے لگتا۔ مغرب کی اذان ہونے پر شراب پیتے تھے۔ ایک قاب میں بادام نمک میں پڑے ہوئے، گھی میں تلے ہوئے پاس ہی پڑے رہتے تھے۔ چار بادام منہ میں ڈال لیتے اور شراب کا گھونٹ لیتے۔"[۱۸]

غالب سکاچ وسکی کے شوقین تھے اور اولڈ ٹام (Old Tom) ان کا محبوب برانڈ تھا۔ وہ وسکی (Whisky) کے تلخ ذائقے کو قدرے اعتدال پر لانے کے لیے کوئی عرق ملا کر پیتے تھے۔ معلوم ہوتا ہے کہ ۱۸۴۳ء تک غالب کی بادہ نوشی عروج پر رہی۔ اس دور میں وہ ابر و باراں کے سمے یا پیش از طعام چاشت یا قریب شام تین گلاس پی جاتے تھے اور شراب شبانہ کا حساب اس سے الگ تھا۔[۴۵] مگر عمر کے آخری دور (۱۸۶۶ء) میں شراب کی مقدار کم ہوتے ہوتے پانچ روپیہ بھر شراب خانہ ساز اور اسی قدر عرق شیر تک رہ گئی تھی۔

غالب کی خاندانی انانیت اگرچہ قرض خواہوں کے ہاتھوں مسلسل مجروح ہوتی رہی تھی اور وہ اس کے عادی بھی ہو چکے تھے اور اسے زندگی کے معمولات اور مصائب کا حصہ سمجھنے پر مجبور ہو گئے تھے مگر اٹھارہ سو چالیس ۱۸۴۰ء کی دہائی میں دو مواقع ایسے آئے جب ان کا خاندانی وقار، نام و نسب کی انانیت اور ان کی شخصیت کا غرور خاک میں مل گیا۔ پہلی بار ۱۸۴۱ء میں جب وہ جوا کھیلتے ہوئے گھر سے گرفتار ہوئے اور عدالت کو جرمانہ ادا کر کے رہا ہوئے اور دوسری بار جب ۱۸۴۷ء کو دلی کے نئے کوتوال نے غالب اور ان کے احباب کو گھر سے پکڑ لیا اور وہ چھ ماہ کے لیے قید کر دیے گئے۔[۴۶]

۱۸۵۷ء کا زمانہ غالب کے لیے سخت آزمائش کا تھا۔ اس وقت ان کی عمر ساٹھ برس ہو چکی تھی۔ مسلسل مصائب کا سامنا کرتے ہوئے وہ جسمانی طور پر کمزور ہو چکے تھے۔ عمر عزیز کے دوران میں انہیں دنیاوی امور کا گہرا تجربہ ہو چکا تھا۔ ہندوستان کی سیاست پر بھی ان کی نظر تھی۔ وہ اچھی طرح جانتے تھے کہ مغل بادشاہت محض علامتی ہے اور مستقبل قریب میں یہ علامت بھی ان کو معدوم ہوتی ہوئی نظر آتی تھی۔ وہ کمپنی کی انتظامی اور عسکری طاقت سے بہت اچھی طرح واقف تھے۔ ان کو معلوم تھا کہ ہندوستان کے امرا، جاگیرداروں اور ریاستی حکم رانوں کے درمیان کمپنی کی جڑیں کتنی گہری ہیں۔ چنانچہ ۱۱ مئی ۱۸۵۷ء کو جب میرٹھ کی چھاؤنی کے سپاہی بغاوت کر کے دلی پہنچے اور ہندوستان کے علامتی بادشاہ کو حقیقی بادشاہ بنا دیا گیا اور ہر طرف برطانوی افسروں کا قتل شروع ہو گیا تو اس زمانے میں غالب نے اس انقلاب کے متعلق کیا سوچا ہوگا؟ یہ ایک اہم سوال ہے۔ غالباً غالب جیسے جہاں شناس

شخص کے لیے کوئی فیصلہ کرنا مشکل نہ تھا۔ انقلاب کے دوران میں انہوں نے مکمل طور پر خاموشی اختیار کی۔ وہ یہ دیکھنا چاہتے تھے کہ طاقت کا توازن کس جانب ہوتا ہے۔

ایک پختہ کار جہاں شناس شخص کی طرح وہ دونوں گروہوں میں طاقت کے توازن کا جائزہ لیتے رہے اور جب ۱۱ ستمبر ۱۸۵۷ء کو دلی فتح ہوئی اور انگریز قابض ہو گئے تو غالبؔ نے فاتح حکمرانوں کے سامنے "دستنبو" کی صورت میں اپنی پرانی وفاداری کا دستاویزی ثبوت پیش کر دیا۔ اگر بادشاہ فتح یاب ہو جاتا تو "دستنبو" باغی سپاہ کی مدح اور انگریزوں کے مظالم سے سرخ ہوتی مگر ایسا نہ ہو سکا۔ غالب اپنی ذات کو بچانے کے لیے ان دونوں انتہاؤں تک پہنچ سکتے تھے۔

"دستنبو" کے معنی ہیں "عطر"...... ہندوستانی خون سے رنگی ہوئی اس کتاب کو "دستنبو" کہنا غالبؔ ہی کا حوصلہ تھا۔ پھانسیوں پر لٹکے ہوئے بے گناہ انسانوں کی لاشوں کو دیکھ کر بھی ان ایام کی یادداشتوں کو "دستنبو" کا نام دینا واقعتاً حوصلے ہی کا کام تھا۔ روسی نقاد اور محقق نتالیا پری گارینا (Natalia Prigarina) اس صورت حال کو دیکھ کر یہ لکھنے پر مجبور ہو گئی تھی:

> "دستنبو" (یعنی گل دستے یا عطردان) کا مقصد یہ تھا کہ فرماں رواؤں کے ہاتھوں میں پہنچ کر وہ ان کے مشام جاں کو معطر کرے اور بغاوت کے زمانے میں شاعر کی وفاداری کا ثبوت فراہم کرے تاکہ وہ پنشن کی بحالی کی امید پھر سے باندھ سکے۔ غالبؔ اس طرح یہ کوشش کرتے ہیں کہ نو آبادیاتی حکومت کی تیز رفتار گاڑی کے نیچے آکر کچلے جانے سے خود کو بچا لیں لیکن ان کے اس گل دستۂ رنگ و بو سے خون اور جلا کر راکھ کر دینے والی بستیوں کی بو آتی ہے۔"[۴۷]

قابلِ توجہ بات یہ ہے کہ ایک غالبؔ ہمیں "دستنبو" میں ملتا ہے جو ۱۸۵۷ء کے انقلابیوں کو برا بھلا کہتا ہے اور انگریزوں کے قاتلوں سے نفرت ظاہر کرتا ہے۔ یہ غالب نو آبادیاتی طاقت کا پنشن خوار شخص ہے جو اپنے مفادات کے تحفظ کے لیے نئی برطانوی طاقت کے خیر خواہ کا روپ اختیار کرتا ہے۔ مگر ایک غالبؔ وہ بھی ہے جس کے اندر ایک ہندوستانی قوم پرست شخص ہے جو دلی کی تہذیب اور تمدن کو تباہ و برباد ہوتے دیکھ کر بار بار دکھ درد کا اظہار کرتا ہے۔ المناک بات یہ تھی کہ غالبؔ جس تہذیب و ثقافت کا نمائندہ تھا، اس کی بساط ہی الٹ گئی تھی۔ نہ وہ قلعہ رہا اور نہ قلعہ کی تہذیب۔ دوست احباب، مجلسیں، مذاکرے اور مشاعرے اجڑ گئے۔ چاندنی چوک شہزادوں کے خون سے سرخ ہو گیا۔ نہر لاشوں سے اٹ گئی۔ پیڑ پھانسی بن گئے۔ دار و رسن اور سزا و قہر سے شہر ماتم کدہ بن گیا۔ محلوں کے محلے نیست و نابود ہو گئے۔ اور غالبؔ یہ دیکھ کر چیخ پڑا تھا:

> "کشمیری کڑہ بگڑ گیا۔ ہائے! وہ اونچے اونچے در اور وہ بڑی بڑی کوٹھریاں دور و یہ نظر نہیں آتیں کہ کیا ہوئیں۔"[۴۸]

> "مسجد جامع سے راج گھاٹ دروازے تک بے مبالغہ ایک صحرا لق و دق ہے۔

اینٹوں کے ڈھیر جو پڑے ہیں' وہ اگر اٹھ جائیں تو ہو کا مکان ہو جائے...... پنجابی کٹرا' دھوبی واڑہ' رام جی گنج' سعادت خاں کا کٹرہ' جرنیل کی بی بی کی حویلی' رام جی داس گودام والے کے مکانات' صاحب رام کا باغ' حویلی ان میں سے کسی کا پتہ نہیں چلتا۔ قصہ مختصر شہر صحرا ہو گیا۔ اب جو کنوئیں جاتے رہے اور پانی گوہر نایاب ہو گیا تو یہ صحرا' صحرائے کربلا ہو جائے گا۔"[۴۹]

"کتنے عزیزاں بے مرگ ہیں کہ میں ان کی نام شماری بھی نہیں کر سکتا جو اس ناسزا طوفانِ حوادث کی تیر باری میں فنا ہو گئے۔ مگر چند خستہ جاں و ناتواں جن میں سے ایک میں بھی ہوں کہ ان کشتگانِ ستم کے داغ اندوہ سے ___ زار و نزار جی رہا ہوں۔ اور ان خستہ جانوں کے حال پر خون کے آنسو بہانا میرا کام رہ گیا ہے۔ میں خود خستہ دہر اور ماتم دارِ اہلِ شہر ہوں۔"[۵۰]

۱۸۵۷ء کے بعد کا زمانہ غالب کے لیے مزید بہت سی پریشانیاں لے کر آیا۔ ہندوستان کی تباہی و بربادی کے بعد ان کے لیے بڑا صدمہ پنشن کے بند ہو جانے کا تھا۔ قلعہ سے ملنے والی یافت بھی ختم ہو گئی۔ رام پور کا سلسلہ بھی معطل ہو گیا اور یوں غالب بالکل مفلوک الحال ہو گئے۔ انہوں نے سخت تنگی کے ایام گزارے۔ دلی کی تباہی (۱۸۵۷ء) اور اپنی معاشی بربادی کے بعد وہ کئی برس تک بجھے بجھے سے رہے۔ ایک بہت بڑا انقلاب ان کے جسم و جاں کو روندتا ہوا گزر گیا تھا۔ معاش کی غیر یقینی صورت حال کے باعث وہ مکمل طور پر ٹوٹ پھوٹ چکے تھے۔

عمرِ عزیز کے آخری برسوں میں ان کو اس بات کا گہرا دکھ تھا کہ زمانے نے ان کے فن کی قدر نہیں کی۔ اور اس کے ساتھ ہی زوالِ عمر کا احساس بھی بار بار ہوتا تھا۔ گویا عمر کے رائیگاں جانے کی کیفیات بھی اکثر و بیشتر طاری رہتی تھیں:

"اپنی زندگی میں تیرہ روزی کے سبب جو میں نے کارہائے عجیب کیے کسی نے ان کی قدر و معیار کو نہیں پہچانا۔ اب اختتامِ سفر کی منزل ہے۔ دانت گر رہے ہیں۔ کان بہرے ہوتے جا رہے ہیں۔ تمام سر سفید ہو گیا ہے اور چہرے پر جھریاں بکھر گئی ہیں۔ ہاتھوں میں کپکپی پیدا ہو گئی ہے اور پیر، گویا رکاب میں ہیں۔"[۵۱]

عمر کے آخری حصے میں جسمانی کمزوری، اعصاب کا ضعف اور امراض کے غلبہ کی وجہ سے اب وہ زیادہ تر گھر میں ہی رہتے تھے۔ یہیں پر ان کے عزیز و اقارب' دوست عقیدت مند اور شاگرد ملنے کے لیے آجاتے تھے۔ ذہنی تناؤ اور بدن کی نقاہت کے باوجود وہ ذاتی طور پر کتب بینی میں مشغول رہتے تھے یا احباب سے ادبی و علمی موضوعات پر اظہار خیال کا سلسلہ جاری رکھتے تھے۔ تلامذہ سے خطوط کے ذریعے ان مسائل پر اظہارِ خیال کرتے رہتے تھے۔

اگر آج ہم یہ دیکھنا چاہیں کہ غالب عمر کے آخری حصے میں کیسے لگتے تھے؟ ان کا لباس کیسا تھا؟ جسمانی طور پر کیسے تھے؟ اور ان کے معمولات کیا تھے تو اس مقصد کے لیے ہمارے پاس کچھ ہم عصر شہادتیں موجود

ہیں۔ صفیر بلگرامی ۱۸۶۵ء/۱۲۸۲ھ میں بطور خاص ان سے ملنے کے لیے آئے تھے۔ یہ جون۔ جولائی کا مہینہ تھا۔ وہ غالبؔ کا خاکہ یوں پیش کرتے ہیں:

''حضرت کا لباس اس وقت یہ تھا پاجامہ سیاہ بوٹے دار دریس کا کلی دار، نیفہ سرخ ٹول کا، بدن میں مرزائی، سر کھلا ہوا، رنگ سرخ سفید، منہ پر داڑھی دو انگل کی، آنکھیں بڑی، کان بڑے، قد لمبا، ولایتی صورت، پاؤں کی انگلیاں بسبب کثرت شراب کے موٹی ہو کر اینٹھ گئی تھیں اور یہی سبب تھا کہ اٹھنے میں دقت ہوتی تھی، آنکھوں میں نور موجود تھا، کان کی سماعت میں کچھ ثقل آ چلا تھا۔''۵۲

صفیرؔ سے دو سال قبل ۱۸۶۳ء میں عزیزؔ لکھنوی، لکھنو سے اپنے وطن کشمیر جاتے ہوئے غالبؔ کے ہاں حاضر ہوئے تھے۔ وہ غالبؔ سے ملاقات کراتے ہوئے لکھتے ہیں:

''مرزا صاحب کا مکان پختہ تھا۔ ایک بڑا پھاٹک تھا جس کے بغل میں ایک کمرہ اور کمرے میں چارپائی بچھی ہوئی تھی۔ اس پر ایک نحیف الجثہ آدمی گندمی رنگ 'اسی بیاسی برس کا ضعیف العمر لیٹا ہوا۔ ایک مجلّہ کتاب سینے پر رکھے ہوئے آنکھیں گڑے ہوئے پڑھ رہے تھے۔ یہ مرزا غالبؔ دہلوی ہیں جو بگمان دیوان قاآنی ملاحظہ فرما رہے ہیں۔

ہم نے سلام کیا لیکن بہرے اس قدر تھے کہ ان کے کان تک آواز نہ گئی۔ آخر کھڑے کھڑے واپس آنے کا قصد کیا تھا کہ غالبؔ نے چارپائی کی پٹی کے سہارے سے کروٹ بدلی اور ہماری طرف دیکھا۔ ہم نے سلام کیا۔ بمشکل چارپائی سے اتر کر فرش پر بیٹھے۔ ہم کو پاس بٹھایا۔ قلم دان اور کاغذ سامنے رکھ دیا اور کہا۔ آنکھوں سے کسی قدر سوجھتا بھی ہے لیکن کانوں سے بالکل سنائی نہیں دیتا۔ جو کچھ میں پوچھوں 'اس کا جواب لکھ دو۔ نام و نشان پوچھا۔ ہمارے ساتھ جو صاحب گئے تھے 'ہر چند انہوں نے تعارف کروانے کی کوشش کی مگر بے سود ہوئی۔''۵۳

ناتوانی 'ضعفِ اعصاب 'عمر بھر کی شکست کا احساس 'مختلف بیماریوں کے ہجوم نے آخر کار رنگ دکھایا۔ مرض الموت سے چند روز پیشتر کھانا طلب کیا اور یہ بھی کہا کہ میں چندو بیگم (بگا بیگم کی بڑی صاحبزادی) کے ساتھ کھاؤں گا۔ ملازم بچی کو بلانے گیا تو غالبؔ لیٹ گئے۔ ابھی کروٹ لے کر لیٹے ہی تھے کہ بے ہوش ہو گئے۔ اسی حالت میں پڑے رہے اور کچھ دن گزر گئے۔ ان کی زندگی میں نازل ہونے والی سب بلاؤں کے تمام ہونے کے بعد اب مرگِ ناگہانی کی آمد آمد تھی۔ حکما نے کہا دماغ کا فالج ہے۔ کوئی تدبیر کارگر نہ ہو سکی۔ ۱۵۔ فروری ۱۸۶۹ء کا دن اس مرگِ ناگہانی کے لیے مقرر تھا کہ جس کے لیے غالب برس ہا برس سے خواہش رکھتے تھے۔ عزیزوں اور دوستوں کی موجودگی میں وہ چپ چاپ لیٹے لیٹے ہی ابدی نیند سو گئے۔

۱۵۔ فروری ۱۸۶۹ء کو لیٹے لیٹے ابدی نیند سو جانے والا یہ شخص اردو شاعری کی تاریخ کا انتہائی زرخیز اور

برگزیدہ شاعر تھا۔ اپنے زمانے میں اس کی شاعری پر شک و شبہ کا اظہار کیا جاتا رہا اس لیے اس کا مقام متنازعہ فیہ رہا۔ مگر آنے والے ادوار نے اس کی عظمتوں کو سلام کیا۔

شمالی ہند میں ولی کے دیوان کی آمد سے غالب کے زمانے تک روایت کا ایک تسلسل برقرار رہتا ہے۔ میر سودا، درد، مصحفی اور میر حسن وغیرہ کے ہاں ایک چیز جو مشترکہ طور پر نظر آتی ہے، وہ ان شعرا کے درمیان تہذیبی و تخلیقی اشتراک تھا اور یہ اشتراک معنی و مفہوم کی دنیا میں ان کو مربوط کرتا تھا۔ یہ شعرا اپنی انفرادیت کے رنگوں کو برقرار رکھنے کے باوجود ایک شعری روایت کا باقاعدہ حصہ معلوم ہوتے ہیں۔ یہ سادہ گو شاعر ذہنی اوہام کی پیچیدگیوں میں الجھنے کی جگہ ایسے تمثالی پیکر بناتے تھے جو اپنی حساسیت اور معنویت سے فوراً متاثر کرنے کی صلاحیت رکھتے تھے۔ ان کی دنیائیں صاف اور روشن تمثالوں سے آباد تھیں۔ پھولوں سے محبت کرنے، حسینوں پر مرنے، صحراؤں میں نکل جانے اور ابر بہار کی مستی سے سرشار رہنے والی ان تمثالوں سے جب ہم مکالمہ کرتے ہیں تو ان کی ہر بات کو ہم سمجھتے جاتے ہیں مگر جوں ہی ہم شمالی ہند کی شعری روایت میں سفر کرتے ہوئے ۱۸۱۶ء میں آگرہ کے نوجوان شاعر اسد سے دلی میں ملتے ہیں تو ہمارے اور شاعر کے درمیان مکالمے میں تسلسل اور تعطل کی ملی جلی کیفیات نظر آتی ہیں بلکہ تعطل کا عمل زیادہ غالب رہتا ہے۔ اس کی تخلیق کردہ دنیا کے دروازے ہم پر کم کم ہی وا ہوتے ہیں۔ بیشتر اوقات ہم اس کے لفظوں سے بنی ہوئی دنیا کو حیرت سے دیکھتے رہ جاتے ہیں۔ ہم بار بار اس دنیا میں جھانکنے کی سعی کرتے ہیں مگر لفظوں سے ہم کلام نہیں ہو سکتے اور جہاں کسی حد تک ہم کلامی ہوتی ہے، وہاں معنویت کے اسرار اور دور از کار تصورات سے محظوظ نہیں ہو سکتے ہیں۔

جیسا کہ ہم اشارہ کر چکے ہیں کہ اس مسئلہ کا بڑا سبب شمالی ہند کی اس شعری روایت سے انحراف ہے جو تہذیبی اور معنوی اشتراک کی ایک مشترکہ دنیا بناتی تھی۔ میر، سودا، درد اور مصحفی کی شعری دنیا میں تجربے کا معنوی اور فکری اشتراک موجود تھا۔ اس لیے ان کی بنائی ہوئی شعری روایت میں ابلاغ کے مسائل درپیش نہ تھے مگر غالب وہ شاعر تھا کہ جس نے دلی کے سادہ گو شعرا کی طویل روایت سے سراسر انحراف کرنے کے بعد اپنے لیے ایک مختلف کائنات تعمیر کر لی تھی اور یہ کائنات اردو کی شعری روایت کے عین متوازی قائم کی گئی تھی۔ دلی کی سادہ گوئی کے مقابلہ میں یہ مشکل گوئی کی روایت تھی۔ اس میں سوچ، فکر، اسلوب، شعری لغت اور شعری تجربے کا ایک نیا جہان استوار کیا گیا تھا۔ یہ جہانِ نو غالب کی تفرید سے وجود اختیار کرتا ہے۔ اس کی ذات کی انتہائی انفرادیت اس پر نرگسیت کی طرح چھائی ہوئی تھی اور وہ ضد کی حد تک اس حصار سے باہر نکلنے کے لیے تیار نہ تھا مگر ایک وقت ایسا ضرور آیا جب اسے اپنی تفرید کے نشے کو توڑنا پڑا اور زیست کے حصار سے باہر نکلنے پر بھی مجبور ہونا پڑا لیکن یہ سب کچھ کیسے ہوا، ہم اس کی دل چسپ کہانی آپ کو سنائیں گے۔

فارسی زبان سے غالب کے گہرے عشق اور ایران سے شغف کے سبب ان کی شعری لغت فارسی الفاظ محاورات، تراکیب اور استعاروں سے لدی پھندی نظر آتی ہے اور اس بوجھ تلے قاری دبتا چلا جاتا ہے لیکن مسئلہ کی

اصل صورت یہ ہے کہ وہ شعر میں کسی خیال یا فکر کو پیش کرتے ہوئے کچھ مقامات سے یا تو جست لگا جاتے ہیں، یا کچھ باتیں ان کہی چھوڑ جاتے ہیں۔ ان کے اپنے ذہن میں تو خیال صاف ہوتا ہوگا مگر اظہار میں وہ ایسا نہیں کر پاتے۔ اظہار کو دیکھتے ہوئے ہمیں اپنے متخیلہ کی مدد سے کئی خالی جگہوں کو خود بھرنا پڑتا ہے۔ ابتدائی کلام میں قدم قدم پر ایسی کھائیاں ملتی ہیں کہ جن کو پاٹنا انسان کے بس سے باہر معلوم ہوتا ہے۔

غالب کے دور اول کی شاعری پر حد سے بڑھی ہوئی موضوعیت کا شدید غلبہ حاوی رہتا ہے۔ ان کا متخیلہ شعری روایت کے تلازمات اور تمثالی پیکروں سے بالکل موانست نہ رکھتا تھا۔ وہ دنیا جو اس کے ارد گرد سانس لیتی تھی، اس میں شاعر کے لیے کوئی دل چسپی نہ تھی۔ وہ معلوم دنیاؤں سے گریز کر کے نامعلوم دنیاؤں کے سفر پر رواں تھا۔ اس سفر میں اس کے چاروں طرف اوہام سے مرتب شدہ نہایت موہوم تصویروں کا تسلط تھا جہاں پر وہ اپنی دنیا کی حقیقتوں سے کٹا ہوا، الگ تھلگ، تنہا اور اپنے آپ میں گم تھا۔ اپنے اندر ہی اندر سفر کرتا ہوا، واہموں سے ہم کلامی کرتا اور ان کی موہوم تمثالیں بناتا ہوا ـــــ آخر اپنے آپ میں اس حد تک اتر جانے اور موضوعیت میں اس قدر مستغرق ہونے کی وجوہات کیا تھیں؟ ہم ان کے بارے میں یقین سے نہیں کہہ سکتے۔ کیا یہ خاندانی حالات کی ابتلا کا اثر تھا؟ کیا یہ زندگی سے فراریت تھی؟ کیا اس پر سیاسی و تہذیبی بربادی کا اثر تھا یا وہ زندگی کی حقیقت سے مکالمہ کرنے کے لیے تیار نہ تھا؟ یا یہ کہ اسے خارجی دنیا سے کوئی دل چسپی نہ تھی اور وہ اپنی تخلیق کردہ دنیا کے حصار میں رہتا تھا؟ اسباب کچھ بھی ہوں وہ اردو کی متداول روایت سے مغائرت کے سفر پر تھا۔

اس سے پہلے ہم یہ کہہ چکے ہیں کہ اس ابتدائی عہد میں غالب اپنے متخیلہ کے لیے جو تمثالی پیکر اور تلازمے بناتے تھے، ان میں معنوی ارتباط بہت ضعیف ہوتا تھا۔ ان کے اندر کہیں نہ کہیں سے معنوی ارتباط ٹوٹ جاتا تھا یا پھر محض موضوعیت کے واہموں کی دھند میں ملفوف ہوتا تھا۔ اب قاری کہاں تک ان کے واہموں میں اتر سکتا تھا۔ نتیجہ یہ تھا کہ وہ شعر کے باہر ہی کھڑا ربط و معنی کے بھنور میں گھرا ہوا پریشان رہتا تھا۔

ٹی۔ ایس۔ ایلیٹ نے تخلیقی عمل کے مدارج، عوامل اور محرکات کا تجزیہ کرتے ہوئے یہ کہا ہے کہ تخلیقی عمل کے اولین مرحلہ میں شاعر کے سامنے ایک مبہم سی تحریک ہوتی ہے اور اس مبہم سی تحریک کو وہ لفظوں کے سپرد کر دیتا ہے۔ اسے اس بات سے کوئی دل چسپی نہیں ہوتی کہ اس کا قاری ان لفظوں کی دنیا سے کوئی معنویت بر آمد بھی کر سکے گا یا نہیں، وہ تو بس اپنے سر سے اس مبہم سی تحریک کا چڑھا ہوا بھوت اتارنے کی سعی کرتا ہے اور اسی سعی سے عہدہ بر آ ہو کر وہ آسودگی و طمانیت کی منزل سے گزرتا ہے۔[۵۴]

ایلیٹ نے تخلیقی عمل کے بارے میں جو کچھ بھی کہا ہے، وہ غالب اور ان جیسے دیگر شعرا کے بارے میں بالکل صحیح اور مناسب معلوم ہوتا ہے۔ انیسویں صدی کے اوائل میں جو تخلیقی بھوت غالب کے سر پر چڑھ کے ناچا، اس کی وجہ سے وہ زندگی بھر ناچتے رہے۔ اس بھوت نے ان کو تو نچایا ہی تھا، ان کا عہد بھی ناچنے پر مجبور ہوا اور ان کے عہد کے بعد آنے والے ادوار بھی اس تخلیقی بھوت کی کرشمہ سامانیوں کے باعث ناچنے پر مجبور رہے ہیں۔ غالب اس لیے ناچا تھا کہ اپنے سر کو تخلیقی وبال سے ہلکا کر کے اپنی تخلیقی تھکاوٹ کو دور کر لے مگر ان کے بعد کے

ادوار اس تخلیقی بھوت کو دیکھ کر ہلکے تو نہ ہو سکے البتہ ذہنی طور پر گراں بار ضرور ہوئے اور ان کی شاعری ایک مسئلہ بنی رہی۔

ایلیٹ کا یہ بھی کہنا ہے کہ تخلیقی عمل کی آسودگی کے بعد وہ اپنے فن پارے کو یہ کہہ سکتا ہے:

"جاؤ اپنے لیے کتاب میں جگہ پیدا کرو اور وہاں مجھ سے اس بات کی امید مت رکھنا کہ میں اب تم میں مزید دل چسپی لوں گا۔"[۵۵]

غالب کے ہاں ۱۸۱۳ء سے ۱۸۲۱ء تک جو شاعری لکھی گئی تھی، اس کے استعاروں، تلازموں اور تمثالی پیکروں کا ربط ان کے ذہن میں تو شاید صاف ہوگا مگر غالب اس موضوعی کیفیت کو قاری کی ابلاغیات کا حصہ بنانے میں شدید ناکام نظر آتے ہیں۔ بیاض غالب (نسخہ امروہہ ۱۸۱۶-۱۸۱۳ء) اور نسخہ حمیدیہ (۱۸۲۱-۱۸۱۷ء) کے شعری تجربات کا کثیر حصہ ان ہی کیفیات کا حامل ہے۔ متخیلہ کی شدید موضوعیت اور ژولیدگی آج بھی غالب اور قاری کے درمیان ابلاغ کا رشتہ منقطع کیے ہوئے ہے۔

اس دور کی شاعری میں غیر مانوس فارسی اسالیب کا بھی گہرا اثر ہے۔ غالب اپنے تخلیقی عمل میں ادق اور معنوی اعتبار سے بعید از فہم شعری لغات کا استعمال کرتا ہے۔ فارسی زبان پر اسے جو ناز تھا، اس کا عملی اظہار اس دور میں جی بھر کر کیا گیا ہے مگر شعری سطح پر یہ سارا کام منفی نوعیت کا تھا۔ فارسی زبان پر گرفت کے اس مظاہرے میں زبان کے بنیادی عمل یعنی ابلاغ کا تقریباً فقدان تھا۔ اس طرح یہ شاعری تخلیقی سطح پر ناکام تجربے کی شکل اختیار کر گئی۔ اس عہد میں غالب کی غزل پر فارسی کا اس قدر غلبہ تھا کہ اکثر مصرعوں میں اردو کا کوئی لفظ برائے نام مل جاتا تھا اور اگر اس لفظ کو بدل کر فارسی زبان کا لفظ رکھ دیا جاتا تو شعر مکمل طور پر فارسی زبان کا بن جاتا تھا۔ دور اول کے اسی اسلوب کو دیکھ کر حالی یہ بات لکھنے پر مجبور ہو گئے تھے:

"مرزا کے ابتدائی ریختہ میں...... جیسے خیالات اجنبی تھے، ویسے ہی زبان غیر مانوس تھی۔ فارسی زبان کے مصادر، فارسی کے حروف ربط اور توابع فعل جو کہ فارسی کی خصوصیات میں سے ہیں، ان کو مرزا اردو میں عموماً استعمال کرتے تھے۔ اکثر اشعار ایسے ہوتے تھے اگر ان میں سے ایک لفظ بدل دیا جائے تو سارا شعر فارسی زبان کا ہو جائے۔"[۵۶]

نسخہ حمیدیہ کے یہ اشعار دیکھیے جہاں محض کسی فعل کی لفظی تبدیلی سے شعر فارسی کا بن جاتا ہے:

شمارِ سبحہ مرغوبِ بتِ مشکل پسند آیا   تماشائے بیک کف بردنِ صد دل پسند آیا

———

نزاکت سے فسونِ دعوئ طاقت شکستن ہا   شرارِ سنگ اندازِ چرخ از جسم خستن ہا

———

یادِ روزے کہ نفس در گرہِ یارب تھا   نالۂ دل بہ کمر دامنِ قطعِ شب تھا

———

رات دل گرمِ خیالِ جلوۂ جانانہ تھا　　رنگ روئے شمع برقِ خرمنِ پروانہ تھا

حسرتِ دستگہ و پائے تحمل تا چند　　رگِ گردن، خطِ پیمانۂ بے مُل تاچند؟

غالبؔ تخلیقی عمل میں پہلی بار جس شاعر سے زیادہ متاثر ہوا، وہ بیدلؔ تھا۔ ابتدائی ایام میں وہ بیدلؔ کی نازک خیالی، معنی آفرینی اور جدت ادا کا فریفتہ ہو گیا تھا۔

مسئلہ یہ تھا کہ بیدلؔ کا کلام شاعر کی پختگی، فکری بالیدگی اور طبیعت کی خلاقی کا نتیجہ تھا۔ یہاں فکر و معنی کی گہری معنوی پرتوں اور نئے نئے معنوی رشتوں کی تخلیق میں بیدلؔ کی زبردست تخلیقی قوت کا ہاتھ تھا۔ اس کے شعری تجربے کا خلوص، اس کی معنوی بلندی، شعری حسن اور بالکل اچانک نمودار ہونے والی معنوی تاب ناکی اس کی استادی کا مظہر تھی اور یہ سب کچھ پر معنی اور پر فکر اور پر حسن تھا۔

غالبؔ بیدلؔ کے تخلیقی تجربہ کی اس سطح تک نہ پہنچ سکا کیوں کہ اس کے لیے طویل تخلیقی تجربے کی ضرورت تھی۔ غالبؔ معنی آفرینی کے جوش میں آکر ذہنی اوہام کی دنیا میں اتر تا گیا اور اسی سفر اوہام کو اعلیٰ تخلیقی عمل قرار دے کر بیدلؔ سے دوستی کا ہاتھ بڑھانے لگا حالاں کہ اس کی شاعری لفظوں سے بنائی ہوئی دور از رفتہ خیالی تصاویر پر مشتمل تھی۔ اس میں نہ بیدلؔ کے تجربے کی تخلیقی حرارت تھی اور نہ ہی معنوی حدت۔ اس دور میں غالبؔ کی بنائی ہوئی تمثالیں ذہنی چیستان کہی جا سکتی ہیں لیکن اس میں کوئی شک نہیں کہ وہ اپنے تجربے کی عمومی دنیا میں سنجیدہ بھی تھا اور پر خلوص بھی اور یہ بھی کہ وہ اپنے لیے کسی نئے تخلیقی تجربے کی بساط استوار کر رہا تھا اور بیدلؔ کی شاعری اس کا آدرش بن کر اس شعری بساط پر سجی ہوئی تھی مگر آنے والے سالوں میں اس بساط کے منظر کو بالآخر تبدیل ہونا تھا اور یہ سمجھ لیجیے کہ بیدلؔ کی اس صحبت اور فیضان سے وہ نئی شعری بساط کی آرائش میں معاونت لے سکتا تھا۔

بیدلؔ کے تتبع نے اگرچہ اس کی ذہنی دنیا کو ایک بالکل نئی دنیا کا رستہ دکھا دیا تھا مگر مستقبل میں وہ بیدلؔ کے تخلیقی راستے پر زیادہ مدت تک اپنے شعری سفر کو جاری نہ رکھ سکتا تھا اور شاعر کی زندگی میں ایک ایسا وقت بھی مستقبل میں آنے والا تھا جہاں اس کا سفر بیدلؔ سے مختلف ہونے والا تھا۔ غالبؔ اپنے عہد کی ادبی مغائرت کا طویل عرصہ تک مقابلہ نہ کر سکتا تھا۔ اسے شعری ماحول کے تکلیف دہ دباؤ سے مجبور ہو کر بیدلؔ کی دقیق معنی آفرینی کا اسلوب ترک کرنا تھا اور اس کے بعد اپنی شعری واردات کے لیے اپنا اسلوب بنانا تھا۔

بیدلؔ کے طلسمی حصار سے غالبؔ نے کب نجات حاصل کی، اس کے بارے میں شیخ محمد اکرام کا یہ کہنا بجا معلوم ہوتا ہے کہ بیس بائیس سال کی عمر یعنی دلی آنے کے پانچ چھ سال بعد تک وہ طرزِ بیدلؔ ترک کر چکے ہوں گے۔[۵۷] اس کا مطلب یہ ہے کہ غالبؔ ۱۸۱۹ء کے آس پاس بیدلؔ کے اثر سے نکل چکے ہوں گے۔ ہمیں اس بات کو ذہن میں رکھنا چاہیے کہ بیدلؔ کے طلسمی حصار سے نکلنے کے بعد ہی غالبؔ، غالبؔ بننے کے قابل ہوا ورنہ اس سے قبل وہ معنی وارتباط سے محروم دنیاؤں کے بے سود تخلیقی سفر میں گردش کرتا رہا تھا۔ اس دور میں وہ مسلسل اپنی ذات

میں سمٹتا رہا۔ تخلیقی سفر داخلیت کے اوہام میں جاری رہا۔ اس کا ذہن شاعری کی تماشا گاہ بن گیا تھا جہاں ہر وقت موہوم تمثالوں، ژولیدہ تشبیہوں، مبہم خیالوں اور لایعنی تصورات کا ایک میلہ لگا رہتا تھا مگر اس میلہ کو دیکھنے کے لیے غالبؔ کے علاوہ کوئی دوسرا تماشائی موجود نہ تھا گویا اپنے طور پر وہ تماشاگر بھی تھا اور تماشائی بھی۔ مگر یہ دنیا خود غالب کی اپنی تخلیق کردہ تھی۔ وہ اپنے شعری جوہر کو بروئے کار لاتے ہوئے اردو شاعری کا ایک نیا تخلیقی منظر پیدا کرنے والا تھا۔

غالبؔ کی ابتدائی شاعری کے افق پر صرف بیدل ہی کا سایہ نہ تھا بلکہ اس شاعری پر ہندوستان میں فارسی کے ان شعرا کا بھی گہرا اثر تھا جو مغلیہ دور کے آخری حصے سے تعلق رکھتے تھے۔ اسیر اور شوکت بخاری ابتدائی دور کی شاعری میں ان کے گہرے رفیق رہے تھے۔ ادبی رفاقت کی بنیادی وجہ ان شعرا کی نازک خیالی، مضمون آفرینی، دقت طلبی اور موہوم دنیاؤں سے محبت تھی۔ اس زمانے میں غالبؔ ان ہی شعرا کی بنائی ہوئی روشوں پر چل رہے تھے۔ ذہنی ارتباط اور ہم آہنگی کی وجہ سے یہ شاعر غالبؔ کی شعری دنیا کی شناخت بن چکے تھے۔ اس عہد کی شاعری میں وہ جس شاعر کے بہت قریب رہے، ان میں شوکتؔ بخاری کا نام قابل ذکر ہے اور بقول ڈاکٹر خورشید الاسلام:

> "شوکتؔ بخاری کو اگر غالبؔ کا ابتدائی نمونہ کہا جائے تو غلط نہ ہوگا۔ غالبؔ کے کلام کی بیشتر خصوصیات ان کے یہاں پائی جاتی ہیں۔ غالبؔ کی خودداری، مشکل پسندی، خطر آزمائی، عام اندازِ فکر سے انحراف، مبالغہ، منطق اور استدلال...... یہ سب شوکتؔ بخاری کے ہاں دبے پاؤں چلے آتے ہیں اور اسے تسلیم کرنے میں کوئی پس و پیش نہ ہونا چاہیے کہ غالبؔ نے نہ صرف ابتدائی شاعری میں شوکتؔ کا تتبع کیا بلکہ آئندہ کی عظیم شاعری کے لیے ان سے مواد حاصل کیا۔"[۵۸]

غالبؔ کی شاعری کو دیکھا جائے تو اس میں ۱۸۱۶ء کے قریب تک بے معنویت اور دقت طلبی کا سفر جاری رہتا ہے مگر نسخۂ حمیدیہ (۱۸۲۱-۱۸۱۷ء) کی غزلوں سے معنویت اور ابلاغ کا نیا سفر شروع ہو جاتا ہے۔ شعری منظر قدرے صاف اور روشن نظر آنے لگتے ہیں۔ تمثالی پیکروں اور تلازموں کے درمیان معنوی ربط کا رشتہ استوار ہونے لگتا ہے۔ دور از کار تشبیہات اور استعاروں کا استعمال بھی کچھ کم ہو جاتا ہے۔ اب شاعر اور اس کی معنوی دنیا میں روشنی نظر آنے لگتی ہے۔ وہ اردگرد کی مانوس دنیا اور اس کے معروضات سے مانوس ہوتا ہے۔ اب وہ ایسے حسی پیکر تلاش کرتا ہے جو ہمارے مہیجات پر اثرانداز ہوتے ہیں اور ہمارے اندر ایک معنوی دنیا کو تعمیر کرتے ہیں۔ اس مقام پر یہ کہنا بہتر ہوگا کہ اب غالبؔ ۱۴-۱۸۱۳ء کی دنیاؤں کے واہموں سے باہر نکل آیا ہے۔ وہ زندگی کی حقیقتوں، مسرتوں، غموں اور عام کیفیات کو اپنا موضوع بنانے لگتا ہے۔ وہ انسانی جذبات و احساسات کا اظہار کرتا ہے اور انسانی ذہن کے نہاں خانوں کو منکشف کرتا ہے۔ پہلے اس کا مکالمہ اپنے آپ سے تھا۔ اب اس کا مکالمہ قاری سے بھی شروع ہو جاتا ہے۔ ۱۸۲۱ء کے بعد کی غزلوں میں مزید تبدیلی آتی ہے۔ ابلاغ کا دائرہ مزید وسیع ہوتا ہے اور آئندہ آنے والے برسوں میں وہ اپنے قاری کے ساتھ شعری موانست اور ابلاغ کا رشتہ استوار کرتے ہوئے انیسویں

صدی کے انسانوں کی آواز بن جاتا ہے۔

اب مسئلہ یہ رہ جاتا ہے کہ غالبؔ کے ہاں تبدیلی کا یہ عمل کیوں کر ظہور میں آیا؟ مقبول روایت تو یہ ہے کہ اس تبدیلی کا سر چشمہ مولوی فضل حق خیر آبادی تھے[۵۹] اس کہانی میں بعض دوسرے حضرات کا نام بھی لیا جاتا ہے۔ مثلاً مفتی صدر الدین آزردہ...... یہ بات ممکن بھی معلوم ہوتی ہے کہ ان حضرات کے ساتھ غالبؔ کے گہرے دوستانہ مراسم تھے۔ غالب ان کے علم و فضل کی دل سے قدر کرتے تھے۔ ممکن ہے کہ ان حضرات کے ادبی مشوروں سے غالبؔ نے مشکل گوئی کا اسلوب ترک کر کے ایک نئے اسلوب کا رستہ اختیار کیا ہو۔ لیکن بات یہاں پر ختم نہیں ہوتی ہے۔ تبدیلی کے محرکات غالبؔ کے اندر سے بھی ظاہر ہوئے ہوں گے۔ دلی کی شعری بساط پر ان کو جن صبر آزما حالات کا سامنا کرنا پڑتا تھا' وہ ادبی تاریخ کے اوراق پر بہ طور گواہی موجود ہیں۔ اس کٹھن صورتِ حال سے نکلنے کے لیے ان کے اندر کی دنیا میں بھی رد عمل مرتعش ہو رہا ہوگا اور یہ ردِ عمل بھی ان کے تخلیقی عمل میں کسی بنیادی تبدیلی کا محرک بنا ہوگا۔ اس کے بارے میں ہم آئندہ سطور میں بحث کریں گے۔

۱۸۱۲ء میں جب غالبؔ نے آگرہ سے ترکِ سکونت کر کے دلی میں مستقل قیام اختیار کیا تو وہاں کی ادبی مجلسوں اور مشاعروں میں شریک ہونے لگے۔ مگر سخن ناشناسوں سے کلمۂ تحسین سنے بغیر واپس لوٹ آتے تھے۔ یہ سلسلہ دراز ہوتا رہا۔ یہ وہ زمانہ تھا جب دلی کے ادبی ماحول میں ذوقؔ کے کلام کو معیار اور سند کا درجہ حاصل تھا۔ اس ادبی معیار کے سامنے غالبؔ کی فارسی آمیز ادق شاعری بے معنی ثابت ہوتی رہی اور غالبؔ کی آواز صدا بہ صحرا معلوم ہوتی تھی۔ اس دور کے ادبی حلقے ذوقؔ کی زبان و بیان پر فریفتہ تھے۔ ہر طرف ذوقؔ ذوقؔ کی پکار تھی۔ شعری فکر' مواد' فلسفہ اور بلند خیالی کی قدر نہ تھی۔ یہ حلقے سادہ گوئی کی گرفت میں تھے۔ اب شاعری فکر و خیال سے زیادہ زبان کا حظ اٹھانے تک محدود ہو گئی تھی۔ یہی وجہ تھی کہ اس ماحول میں غالبؔ دلی کے ادبی معیارات کے مقابلہ میں تضاد کی حیثیت اختیار کر گئے تھے۔ اب غالبؔ کے لیے سب سے اہم مسئلہ اس ادبی تضاد کو ممکن حد تک دور کرنے کا تھا۔ اس کے بغیر ان کا شعری وجود تسلیم ہی نہیں ہو سکتا تھا۔ اس لیے یہ کہنا مناسب معلوم ہوتا ہے کہ غالبؔ کے فن میں تبدیلی کا عمل خارجی دباؤ کے تحت ان کے اندر کی دنیا سے شروع ہوا۔ جیسا کہ ہم ذکر کر چکے ہیں کہ دلی کی ادبی بساط پر مغائرت کی زندگی ان کے لیے عذاب بن گئی تھی' لہٰذا غالبؔ نے اپنے دور سے مغائرت اور تضاد کی صعوبت کو دور کرنے کے لیے اپنے تخلیقی عمل کو تبدیلیوں سے گزارا۔ اپنے اندر ہی اندر سفر کرتے رہنے سے جو کٹھن صورت پیدا ہو گئی تھی' اس کو دور کرنا ضروری سمجھا۔ چنانچہ بالآخر اپنی ذات کے بند حصار سے باہر نکلنے کا فیصلہ کیا۔ وہ اپنے اسلوب کی نرگسیت سے نجات پانے کے لیے سرگرداں ہوئے۔ ان کی ذات میں کایا کلپ کا عمل شروع ہوا نتیجتاً ابتدائی دور کے شاعر کو انہوں نے خدا حافظ کہہ دیا۔ اس کایا کلپ کے بعد ان کے ہاں ایک نیا شاعر پیدا ہوا اور یہ نیا شاعر اپنے نئے شعری وجود کی بنیادوں پر ایک نیا شعری مستقبل تعمیر کرنے لگتا ہے۔

غالب اردو کے مقابلہ میں ہمیشہ فارسی کو ترجیحات دیتے رہے۔ وہ اردو کلام کو مجموعۂ بے رنگ سمجھتے رہے۔ یہ دیکھنا چاہیے کہ غالبؔ کے ہاں اس قسم کے رجحانات کس دور میں پیدا ہوئے اور ان رجحانات کے پیچھے کون

سے محرکات کار فرما رہے تھے۔

ایک مسئلہ یہ بھی ہے کہ فارسی میں انہوں نے ہندوستان کے شعرا کو کوئی اہمیت نہ دی۔ ان کا آدرش البتہ خسرؔو تھے یا وہ شعرا جو ہجرت کر کے ہند میں آباد ہوئے تھے۔ غالبؔ اس سلسلے کے شعرا سے اپنی شناخت کرتے تھے۔ مقامی شعرا کے بارے میں ان کا رویہ معاندانہ تھا۔ وہ ان شعرا کی تحقیر کرنے سے گریز نہ کرتے تھے۔

لگتا یہ ہے کہ اردو شعرا کے مقابلہ میں روز روز کی الجھنوں سے اکتا کر انہوں نے اپنے تخلیقی عمل کا رخ فارسی کی طرف موڑ دیا تھا۔ ایک اعتبار سے دیکھا جائے تو اردو شاعری میں انہوں نے پسپائی کا انداز اختیار کر لیا تھا اور یہ پسپائی انہیں فارسی شاعری کی طرف لے گئی جہاں شعرائے دلی سے ان کا کوئی مقابلہ نہ تھا۔ پسپائی کی یہ روش انہوں نے سفر کلکتہ سے مراجعت (۱۸۲۹ء) کے بعد سے اختیار کر لی تھی اور آنے والے برسوں میں وہ اس روش پر چلتے رہے۔ یہ وہ دور ہے جب فارسی غالبؔ کا بنیادی ذریعہ اظہار بن جاتی ہے اور اردو زبان ثانوی حیثیت اختیار کر لیتی ہے۔

نسخۂ حمیدیہ کی غزلیں اگرچہ غالبؔ کی مشکل پسندی ہی کی ترجمان ہیں مگر اسی دور میں ہم یہ دیکھتے ہیں کہ اس ادق اسلوب شعر کے ساتھ ساتھ ایک دوسرا اسلوب بھی چل رہا ہے۔ یہ دوسرا اسلوب فارسی کی گراں باری' مشکل پسندی اور واہموں کی شعری دنیا سے الگ ہے۔ یوں لگتا ہے کہ ان کے ادق اور مفرس اسلوب شعری کے ساتھ ساتھ ایک دوسرا اسلوب بھی نہایت خاموشی سے چپ چاپ چل رہا تھا۔ یہ محسوس ہوتا ہے کہ مشکل پسند غالبؔ کے ساتھ ساتھ ایک قابلِ فہم غالبؔ بھی رواں دواں تھا۔ غالب کی ذات کے اندر اپنا ایک ردِ عمل کا نظریہ بھی خود بہ خود چل رہا تھا۔ اس دور میں اس اسلوب کی وقعت ان کی نظر میں نہ ہو گی مگر آئندہ والے ادوار میں وہ مشکل پسند غالبؔ کے نظریے کو رد کرتے ہوئے رد عمل کے نظریے والے غالبؔ کی شاعری کو ترجیح دینے والے تھے۔ ردِ عمل کا یہ نظریہ آنے والے ایام کے سلسلوں میں شکلیں بدلتے ہوئے ان کا نظریہ بن جاتا ہے اور اسی کو آج ان کے فن کی اساس قرار دیا جاتا ہے:

نقش فریادی ہے کس کی شوخیٔ تحریر کا؟
کاغذی ہے پیرہن ہر پیکرِ تصویر کا

کاو کاوِ سخت جانی ہائے تنہائی، نہ پوچھ
صبح کرنا شام کا، لانا ہے جوئے شیر کا

جذبۂ بے اختیارِ شوق دیکھا چاہیے
سینۂ شمشیر سے باہر ہے دم شمشیر کا

آگہی دامِ شنیدن جس قدر چاہے بچھائے
مدعا عنقا ہے اپنے عالمِ تقریر کا

بسکہ ہوں غالب اسیری میں بھی آتش زیرپا
موے آتش دیدہ ہے حلقہ مری زنجیر کا

غالبؔ کے نفسی لاشعور کا ابتدائیہ دیوان غالب کی پہلی غزل ہی سے واضح ہو جاتا ہے۔ یہ غزل انیس سال کی عمر میں لکھی گئی تھی۔ اس کے مضامین اور اسلوب میں انیس سال کے عام شاعر کا تجربہ نہیں ملتا بلکہ ایک نہایت پختہ کار اور فکری اعتبار سے بالیدہ انسان کا تجربہ موجود ہے۔ شاعر کو شعری لغت پر جو بے مثال گرفت حاصل ہے۔ اردو شاعری کی تاریخ اس کی مثال پیش کرنے سے قاصر نظر آتی ہے۔

اس غزل کا منظر نامہ دیکھیے تو اس پر غم' محرومی' افسردگی اور تنہائی کی بسیط کیفیات کا غلبہ ہے جب کہ اس وقت جواں سال شاعر کے لیے اس عمر میں زندگی کے عیش و نعم کے تمام مواقع حاصل تھے۔ قابل غور بات یہ ہے کہ اس غزل کے لب و لہجہ میں "ہائے" کا استعمال کس بات کی طرف توجہ مبذول کرواتا ہے۔ آغاز کی یہ غزل غالبؔ کے ذہن کے نہاں خانوں میں موجود کش مکش کی مظہر ہے۔ اس غزل میں ان کے اندر کی کشاکش تواتر کے ساتھ موجود رہتی ہے حتیٰ کہ یہی کشمکش مزید شدید ہوتے ہوتے ان کی غزل کا اختتامیہ بھی بن جاتی ہے۔

غالبؔ کے نفسی لاشعور کے ابتدائیہ میں جو منظر نامہ بنتا ہے' اس کی پہلی تمثال فرد کی فریاد ہے۔ غالبؔ نے انسان کو "فریادی" کے روپ میں دیکھا ہے جو سراپا فریاد ہو کر پھر رہا ہے۔ اس شعر کو شارحین نے اگرچہ مابعد الطبیعاتی مفہوم سے وابستہ کیا ہے مگر ہم یہ دیکھنا چاہتے ہیں کہ شاعر کے لاشعور میں فریاد کے تصورات کیوں کر ابھرے...... کیا اس کے عقب میں یہ خیال کار فرما تو نہیں کہ باپ اور چچا کی شفقتوں کے سائے سے محرومی کے احساس نے اس کو سراپا فریاد بنا دیا ہے؟ کیا اس فریادی نقش کے روپ میں خود غالبؔ کا وجود تو نہیں ہے؟ کیا اس شعر میں اس کی اپنی ذات کی واردات کا اظہار تو نہیں ہے؟ فریاد اور فریادی کے اس منظر نامہ میں ہمیں اس پس منظر کو سامنے رکھنا چاہیے جس کا تعلق غالبؔ کی ابتدائی زندگی کے المیہ سے شروع ہوتا ہے۔

غالبؔ کے نفسی لاشعور کے ابتدائیہ میں "تنہائی" کا ایک اذیت ناک تصور بھی موجود ہے۔ ایک ایسی پردرد اور الم ناک تنہائی کہ جس میں دن گزارنا اتنا ہی مشکل تھا کہ جتنا مشکل فرہاد کے لیے جوئے شیر لانا تھا۔ یہاں پر پھر ایک سوال سامنے آتا ہے کہ انیس برس کی عمر میں غالبؔ نے اس قدر پر خلش اور پردرد تنہائی کی جو تمثال بنائی ہے' اس کے عقب میں آخر کون سا تجربہ کام کر رہا ہے؟ اور اس تجربہ میں نظر آنے والی شدت کن عوامل کی نشان دہی کرتی ہے۔ کیا یہ ان کی تخلیقی تنہائی ہے؟ کیا وہ اہلِ سخن سے داد سخن نہ پا کر تنہائی کے ایک کرب ناک حلقہ میں اسیر ہو جاتے ہیں؟ کیا اس تنہائی کے پیچھے ادبی مغائرت تو نہیں؟ کیا اس دور کی شاعری کے عدم ابلاغ نے ان کو اپنی ذات کے حلقہ میں بے حد تنہا کر دیا ہے؟ اگر ایسا ہے تو فریاد کے ساتھ ساتھ یہ پردرد تنہائی بھی عمر بھر ان کے ہم رکاب رہتی ہے۔ اس کی دوسری توجیہہ یہ ہو سکتی ہے کہ خونی رشتوں سے محروم ہو کر وہ نفسیاتی سطح پر خود کو از بس تنہا محسوس کرتے ہیں۔ غالبؔ کے لاشعور میں اس قسم کی کش مکش ضرور موجود ہے۔

اس غزل کے مقطع سے بننے والی تمثال میں "آگ" کی شدت دیکھی جا سکتی ہے۔ آگ بھی ان کے نفسی لاشعور کے ابتدائیہ میں موجود ہے۔ آگ غالبؔ کے اضطرابِ مسلسل' ان کی پرجوش بے قراری' بے چینی اور آتش افروزی کی دلیل ہے۔ انہوں نے اپنے لیے "آتش زیرپا" کی ترکیب وضع کی ہے۔ "آتش زیرپا" کی تصویر ان

کی نہ ختم ہونے والی بے چینی کو ظاہر کرتی ہے۔ اسیری کی بے بسی اور بے کسی کی حالت میں بھی وہ آتش زیر پا ہیں یہ تصویر اوائلِ شباب میں ظہور پذیر ہوتی ہے جہاں پہلے پہل فریاد اور فریادی کی آوازیں ابھرتی ہیں۔ توڑ پھوڑ دینے والی ظالم تنہائی کی چیخ سنائی دیتی ہے اور اب آتش کے اضافہ سے اضطراب مسلسل کا ایک سلسلہ نظر آتا ہے۔

غالبؔ کے نفسی لاشعور کا منظر نامہ اوائل شباب ہی سے سوگوار معلوم ہوتا ہے۔ حزن و یاس، رنج و الم تنہائی اور مصائب و آلام کے شدائد اس پر مکمل طور پر چھائے ہوئے ہیں۔ توجہ طلب مسئلہ صرف یہ ہے کہ آخر ان کے ہاں اوائل عمر کے جذبے میں اتنی شدتیں کیوں کر پیدا ہوئیں؟ یہ سوال کئی باتوں کی نشان دہی کرنے کے باوجود اپنی جگہ پر قائم رہتا ہے مگر ہمیں اب یہاں اس بات کا اظہار کرتے ہوئے آگے بڑھنا ہے کہ غالبؔ کی پہلی غزل کی تمثالیں اور ان کا بے پناہ کرب ان کے مستقبل کے شعری تجربہ کا ایک بنیادی حصہ نظر آتا ہے اور آگے چل کر ان کی شاعری پر یہ تمثالیں مسلسل سایہ کناں ملتی ہیں۔

غالبؔ کی تخلیقی زندگی میں ایک بڑی تبدیلی ۱۸۲۹ء کے زمانے سے نظر آتی ہے۔ یہ وہ دور ہے جب وہ کلکتہ کے سفر سے واپس لوٹے تھے۔ یہ کلکتہ کے طویل قیام کا ایک نتیجہ تھا کہ فارسی ادب سے ان کی دل چسپی کا ایک نیا دور شروع ہوا۔

۱۸۲۹ء کے بعد اردو شاعری کو غالبؔ نے نظر انداز کر دیا۔ دلی کے ناموافق اور کشیدہ ادبی ماحول میں انہوں نے اپنے لیے فارسی شاعری کی شکل میں الگ سے ایک گوشۂ مسرت مہیا کر لیا تھا اور اس گوشۂ مسرت میں وہ خوش و خرم رہنے لگے تھے۔ یہاں پر ان کے اندر فخر و مباہات کی تصویریں بننے لگیں۔ وہ خود کو بے مثال اور یگانۂ عصر قرار دینے لگے۔ فارسی شاعری سے پیدا ہونے والے احساس برتری نے ان صدمات کی تلافی کی جو ان کو دلی میں اردو دنیا کے ماحول سے پہنچے تھے۔ اب وہ اپنا میدان بدل کر اپنے اردو معاصرین کو للکارنے لگے کہ میری طرح فارسی میں لکھ کر دکھاؤ جب کہ ان کے حریفوں کا میدان اردو شاعری تھا اور وہ فارسی کی مشقِ سخن کو صرف جزوی طور پر اختیار کرتے تھے۔ فارسی شاعری کی طرف رجوع کے باعث غالبؔ کی تخلیقی انانیت کو کافی سکون ملا۔ یہ دور ۱۸۲۹ء سے شروع ہو کر ۱۸۴۰ء کی دہائی تک چلتا رہا۔ اس طرح ان کی زخم خوردہ شخصیت کے لیے سکون اور تزکیہ کا سامان فراہم ہوتا رہا۔

ادبی دنیا میں ان کو تادیر مناسب قبولیت حاصل نہ ہو سکی تھی حتیٰ کہ ظلم یہ تھا کہ ان کو بے معنی شاعر کہا جاتا رہا اور ان کے فکر و کمال کے شاہ کاروں پر بے معنویت کی چھاپ لگائی گئی۔ ان کے مقابلے میں دلی کے اوسط درجے کے شعرا اپنی روایتی ذہانت کے ساتھ زیادہ قدر و منزلت کے مستحق سمجھے جاتے تھے۔ ناقدری اور ناسخن شناسی کے ادبی ماحول میں رہتے ہوئے غالبؔ ذہنی بحران کی تکلیف دہ منزلوں سے گزرتے رہے۔ انہوں نے معاشی عذاب کے ساتھ ساتھ ذہنی عذاب کا یہ زمانہ بھی طویل مدت تک برداشت کیا۔ وہ لال قلعہ کی دیواروں سے قبولیت کا شرف چاہتے تھے۔ اس کے باوجود کہ اس دور میں لال قلعہ کی دیواروں اور ایوانوں کا شکوہ معدوم ہو چکا تھا' یہ دیواریں مغلوں کی روایتی قوت سے محروم ہو چکی تھیں مگر پھر بھی غالبؔ کے عہد میں روایتی قبولیت کا شرف ان

ہی دیواروں کے سائے سے حاصل ہوتا تھا مگر قلعۂ معلٰی تھا کہ شان و شکوہ سے گرنے کے بعد اب فکر و تخیل کی بلندیوں سے بھی نیچے گر چکا تھا۔ وہاں اب زبان و محاورے اور اوسط درجے کی شہری دانش کا دور دورہ تھا۔ شاعری کا مقصد محض ذہنی تفریح اور مسرت رہ گیا تھا۔ غالبؔ جیسا شاعر جو فکر و تخیل کی دنیائیں آباد کر سکتا تھا اور جس کی جولانیِ طبع سے شاعری کا ایک جہانِ نو برآمد ہو رہا تھا' قلعۂ معلٰی کی دیواروں کے سائے سے محروم رہا۔ اس کی حسرت ویاس میں ان تہذیبی محرومیوں کا بہت حصہ تھا اور ان کی وجہ سے اس کے ذہن میں داخلی بحران کی اذیت مسلسل جاری رہی۔ ان حوادث کا نتیجہ یہ نکلا تھا کہ غالبؔ وقفے وقفے سے اپنے آپ کو مغائرت (Alienation) کی دنیا سے گزرتے ہوئے دیکھتا رہا۔ جب کبھی بھی خارجی حالات کا دباؤ بڑھتا وہ مغائرت کی اس دنیا میں اترنے پر مجبور ہو جاتا تھا اور ان ہی حوادث کی کسی ساعت میں اس نے بالآخر یہ سمجھ لیا کہ وہ "عندلیبِ گلشنِ نا آفریدہ" ہے۔ غالبؔ کی یہ سوچ اسے مغائرت کی انتہائی سطح تک لے جاتی ہے۔ اس سے زیادہ مغائرت کا گمان کرنا بھی مشکل معلوم ہوتا ہے اور اسی ایک مصرع سے اس کی ذہنی اذیت کا گماں کیا جا سکتا ہے۔ وہ غالبؔ جو مقبولیت کی سند کے لیے لال قلعہ کی دیواروں کا سایہ چاہتا تھا' اب بے بس اور مایوس ہو کر اپنے آپ کو نا آفریدہ گلشن کا عندلیب سمجھنے پر مجبور ہو گیا تھا۔

دلی کے ادبی ماحول سے مغائرت (Alienation) کے صدمات اٹھانے کے بعد غالبؔ شدید تنہائی اور یاسیت کے تجربات سے گزرتے رہے۔ ان کے اندر کا سخن ور ناقدری کے احساس سے مضطرب رہا۔ یہ سخن ور اپنے عہد سے اپنی پہچان نہ کر سکا اور پھر اپنی ادبی شناخت کا یہ کرب اسے حال کے اذیت ناک منظر سے اٹھا کر ماضی کے اندھیروں میں لے گیا۔ جہاں مغلیہ دور کے شعرا اس سے ہم کلام ہونے کے لیے تیار کھڑے رہتے تھے۔ وہ ہم سخن جو اسے اکبر شاہ ثانی اور بہادر شاہ ظفر کی دلی میں نہ مل سکے تھے' وہ ماضی کی اس بساط پر مل گئے تھے۔

دیکھا جائے تو دلی کے ہم عصر ادبی ماحول سے ہٹ کر انھوں نے ماضی کی دنیا میں ایک بزمِ سخن سجالی تھی۔ اس بزمِ سخن کی بساط پر ان کے محبوب شعرا موجود رہتے تھے۔ غالبؔ جب بھی چاہتے ان سے ہم کلام ہو جاتے تھے۔ ان کی شاعری میں ظہوریؔ، نظیریؔ، عرفیؔ، فیضیؔ، بیدلؔ اور دیگر شعرا کا ذکر بار بار ملتا ہے۔ اس کا سبب یہ تھا کہ وہ ان شعرا کو اپنے قریب سمجھتے تھے۔ ان کی ادبی شناخت ان ہی لوگوں کے ساتھ تھی اور یہ ہی وہ لوگ تھے جو غالبؔ کی بے کراں تنہائی' مغائرت' افسردگی اور عدم شناخت کے عذاب میں ان کے مستقل رفیق تھے۔ غالبؔ اپنے کلام کی داد دلی کے شعرا سے نہیں بلکہ اپنی بساطِ سخن کے ان شعرا سے طلب کرتے تھے۔ ان کی طرح میں غزلیں کہہ کر ان کو سناتے اور محظوظ ہوتے تھے۔ یہ تھا دلی کے ادبی ماحول سے پہنچنے والے صدمات کا مداوا۔

غالبؔ کے بزرگ طالع آزما مہم جو سپہ گر تھے اور جان کی بازی لگا دینے سے گریز نہ کرتے تھے۔ شمشیر و سناں اور تیر کمان ان کے ہتھیار تھے مگر غالبؔ تک پہنچتے پہنچتے شمشیر کند ہو چکی تھی اور تیر ٹوٹ چکا تھا اور سپہ گری کا فن زوال یافتہ ہو چکا تھا۔ اس لیے اسے اس بات کا دکھ ضرور تھا کہ وہ اجداد کی "کلاہ و کمر" سے محروم ہو چکا ہے۔ وہ اس بات پر نالاں تھا کہ اسے "زیاں زدہ و سوختہ ساماں" بنا کر پیدا کیا گیا ہے۔[۱۶] وہ خود کو زندگی کے جبر کا شکار سمجھتا تھا۔ غالب کے ہاں یہ وجودی طرزِ احساس زندگی کے ہر دور میں نظر آتا ہے۔ اب مسئلہ یہ تھا کہ وہ سوختہ سامانی کے دائرے

سے باہر کیوں کر نکل سکتا تھااور سپہ گری کے مقابلہ میں کون سا فن اختیار کر سکتا تھا۔ شعر و شاعری کی فطری استعداد کے جوہر نے اسے یہ رستہ دکھایا کہ اس کا اصل مقام و مرتبہ "آئینہ بیان کو جلا بخشنا اور صورت معنی کی جلوہ گری" ہے۔ اس مقصد کے لیے اس نے بزرگوں کے "تیر نیاگاں" سے خامۂ سخن ہنگامہ تراش لیا اور یوں غالبؔ کا تخلیقی عمل شروع ہوا۔[۱۶] زندگی میں داغوں کی کثرت سے اس کا تنِ ناتواں سرو چراغاں سے مشابہ ہوتا گیا۔ اس کے ذہن میں زندگی بھر امید و یاس کی کشمکش کا نہ ختم ہونے والا پر شور وجودی کرب جاری رہا مگر یہ عملِ تخلیق ہی کا فیضان تھا کہ زندگی کے ہر بحران اور پر آشوب دور میں اس کے تزکیہ نفس کا سامان فراہم ہوتا رہا۔ غم والم کے جاں گسل حملوں کے خلاف اس کا خامۂ سخن ڈھال کا کام کرتا رہا۔ بہ صورت دیگر یہ بھی ممکن تھا کہ حوادث و آلام کی کثرت سے مغلوب ہو کر وہ بھی اپنے بھائی مرزا یوسف کی طرح دیوانگی کی زد میں آجاتا۔

غالب کی شاعری میں غزل کی دیومالا کے بیشتر معروف و مقبول مضامین موجود ہیں۔ ان مضامین کا غزل کی ثقافت سے ایک نہ ختم ہونے والا سلسلہ پایا جاتا ہے۔ اس لیے ہر عہد میں ان مضامین کے ساتھ شعرا کی دل چسپی برقرار رہتی ہے اور حقیقت تو یہ ہے کہ ان مضامین کے بغیر غزل کا وجود اور اس کا حسن ہی نظر نہیں آتا ہے۔ غالبؔ نے بھی غزل کی دیومالا کے روایتی مضامین کو استعمال کیا ہے مگر اس میں ان کا انفرادی جوہر ہر جگہ اپنی شناخت کا اعلان کرتا ہے۔ شاعری کی روایت میں ہم یہ بات جانتے ہیں کہ نیا شعری تجربہ 'پرانے شعری تجربے کی اساس پر استوار ہوتا ہے۔ شاعر پرانے شعری تجربات کے مشاہدے اور نتائج کو نظر انداز نہیں کر سکتا۔ چاہے وہ کتنا بھی منفرد ہو' وہ پرانے شعری تجربے سے سبق ضرور حاصل کرتا ہے۔ اس حوالے سے ہم غزل کی دیومالا کے بعض مضامین کا مطالعہ غالبؔ کی شاعری کے حوالے سے کرتے ہیں۔

غالبؔ کی غزل میں "دیوانگی" اور "جنون" کے استعاروں کا مطالعہ دل چسپی کا حامل ہے۔ غزل کے شاعر کے ہاں دیوانگی' جنون اور خود سری کی کیفیات اس وقت پیدا ہوتی ہیں جب شاعر کا پرسونا (Persona) تہذیب و معاشرت کے ناروا بوجھ تلے پڑا پڑا تھک ہار جاتا ہے۔ اس کی قوتِ برداشت آخری حد تک جا پہنچتی ہے۔ اس کے بعد لازم ہو جاتا ہے کہ وہ ظاہری دنیا میں پرسونا کے اس بوجھ کو کچھ دیر کے لیے ہلکا کر دے اور آزادی سے سانس لے۔ دیوانگی کی کیفیات جو غالب اور دیگر شعرا میں نظر آتی ہیں' وہ تہذیب کے بوجھ کو پھینک کر اپنی ذات کی خود مختاری کا اعلان کرتی ہیں۔ وہ خارجی دنیا کی جگہ داخلی دنیا کی آواز سنتے ہیں اور یہ آواز ان کو تخلیقی سطح پر آزادی سے سانس لینے کا سامان فراہم کرتی ہے۔ چنانچہ تھکا ہارا نڈھال پرسونا (Persona) دیوانگی کا اظہار کر کے ذات کی بغاوت کا اعلان بھی کرتا ہے۔ شاعر کے لیے یہ بہت بڑا حربہ ہے جس سے وہ تہذیب و معاشرت کی ژولیدگی' روایات، اقدار کے بوجھ اور سماجی اخلاقیات کو رد کرتے ہوئے اس جبر کی دنیا سے باہر نکل آتا ہے۔ ان حالتوں میں یہ اظہار گریباں چاک کرنے' کپڑے پھاڑنے اور صحرا نوردی کرنے میں دیکھا جا سکتا ہے یعنی شاعر معاشرتی جبر، اخلاقیات کے تسلط اور تہذیبی دباؤ کو قبول نہ کر کے وقتی طور پر اپنے پرسونا کے بوجھ کو ہلکا کر دیتا ہے۔ غالبؔ کے ہاں اس قسم کی شعری واردات کے نمونے کثرت سے موجود ہیں۔ اس کے لیے دیوانگی اور جنون کی حالتیں نشاط کا درجہ رکھتی ہیں۔ اس

نے زندگی میں تہذیبی دباؤ‘ ادب کی ناقدری اور معاشی بحران کے خوف ناک منظر دیکھے تھے۔ برس ہا برس تک وہ دلی جیسے تہذیبی مرکز میں ادبی تحسین کے لیے تشنہ رہا اور ترستا رہا اور اس کی شعری عظمت دلی کے اوسط درجے کے شعرا کے سامنے برباد ہوتی رہی۔ اس کی شعری انا معمولی شاعری کے سامنے پیچ و تاب کھاتی رہی۔ ان حالات میں غالبؔ کی شاعری میں جنون اور دیوانگی سامانِ عشرت بن جاتے ہیں۔ اس کا مجروح پرسونا (Persona) زندگی کا بوجھ کم کر کے کچھ دیر کے لیے سکون کی دنیا میں سفر کرنے لگتا ہے۔ غالبؔ کی شاعری میں جہاں جہاں جنون‘ دیوانگی اور شوریدہ سری کے تصورات نظر آتے ہیں‘ ان کے ساتھ ساتھ صحرا اور بیاباں کے تلازمے بھی ملتے ہیں۔ ان کے ہاں صحرا اور بیاباں وہ مظاہر ہیں جہاں دیوانگی کے مظاہرے ممکن ہو سکتے ہیں۔ دیوانگی کی شدید کیفیتوں کا صحرا ہی متحمل ہو سکتا ہے:

یک قدم وحشت سے درسِ دفترِ امکاں کھلا / جادہ‘ اجزائے دو عالم دشت کا شیرازہ تھا

دیوانگی سے دوش پہ زنار بھی نہیں / یعنی ہماری جیب میں اک تار بھی نہیں

شوریدگی کے ہاتھ سے سر ہے وبالِ دوش / صحرا میں اے خدا کوئی دیوار بھی نہیں

جوشِ جنوں سے کچھ نظر آتا نہیں اسد / صحرا ہماری آنکھوں میں اک مشتِ خاک ہے

اثرِ آبلہ سے جادۂ صحرائے جنوں / صورتِ رشتۂ گوہر ہے چراغاں مجھ سے

نہ ہوگا یک بیاباں ماندگی سے ذوق کم میرا / حبابِ موجۂ رفتار ہے نقشِ قدم میرا

ہر قدم دوریِ منزل ہے نمایاں مجھ سے / میری رفتار سے بھاگے ہے بیاباں مجھ سے

ہوتا ہے نہاں گرد میں صحرا میرے ہوتے / گھستا ہے جبیں خاک پہ دریا میرے آگے

وحشت پہ میری عرصۂ آفاق تنگ تھا / دریا زمین کو عرقِ انفعال ہے

تب چاک گریباں کا مزہ ہے دلِ ناداں / جب اک نفس الجھا ہوا ہر تار میں آوے

ملی نہ وسعتِ جولان یک جنوں ہم کو / عدم کو لے گئے دل میں غبارِ صحرا کا

"آئینہ" وہ معروض ہے جو حسن کے جلوؤں کی شہادت دیتا ہے۔ اسی معروض کے طفیل حسن اپنے جلوؤں کا خود شاہد بن جاتا ہے۔ گویا شاہد‘ شاہد بھی بنتا ہے اور اپنا مشہود بھی اور اگر دنیا میں آئینہ نہ ہو تو نہ کوئی شاہد ہوگا اور نہ مشہود...... اور جب شاہد و مشہود نہ ہوں گے تو غرورِ حسن کیسے پیدا ہوگا۔ آئینہ حیرتی ہے‘ سدا حیرت میں مبتلا رہتا ہے۔ اسی لیے چشمِ آئینہ کا تلازمہ حیرت کے ساتھ منسوب ہے۔

غالبؔ کے ہاں ’آئینہ‘ کے ساتھ جن تلازمات کا استعمال عام طور پر کیا گیا ہے‘ ان میں ایک تلازمہ "جلوہ" کا ہے۔ آئینہ کا بنیادی کام جلوہ آفرینی ہے اور غالب کہ جلوۂ محبوب کا شیدائی ہے اور حسن کی لطافتوں پر فریفتہ ہے، جلوۂ حسن کے بے شمار مضامین بیان کرتا ہے۔ حسن کا خیال آتے ہی غالب کی غزل میں لاشعوری طور پر جلوہ کا تلازمہ ظاہر ہو جاتا ہے اور اس مقام پر اگر آئینہ متخیلہ میں ظاہر ہوگا تو اس کے ساتھ ہی حسن کا خیال نمودار ہوگا اور آئینہ حسن کے جلوؤں سے تاب ناک ہو جائے گا۔ بعض اشعار میں باطنی معنویت کے اشارے بھی ملتے ہیں

جن سے آئینہ، حسن اور جلوے کی معنویت میں باطنی طرز احساس نمایاں ہوتا ہے۔

کیا آئینہ خانہ کا وہ جلوہ تیرے جلوے نے　　　کرے جو پرتوِ خورشید، عالم شبنمستاں کا

غالبؔ کے ہاں باطنی طرز احساس کے لیے وہ استعارہ دیکھیے جس میں دل آئینہ کی تمثال بن جاتا ہے۔ اس شعر میں اس کائنات کے معروضات آئینہ کی شکل میں ملتے ہیں۔ ذرے جیسی ناچیز سے مہر تاباں تک ہر ایک دل ایک آئینہ نظر آتا ہے اور اس آئینہ میں صوفی کو پوری کائنات کا نظارہ نصیب ہوتا ہے۔ زمین سے آسمان تک وہی وجود، وہی حقیقت جلوہ افروز ملتی ہے:

ازمہر تا بہ ذرہ دل و دل ہے آئینہ　　　طوطی کو شش جہت سے مقابل ہے آئینہ

آئینہ کے ساتھ شش جہت کا تلازمہ ایک اور شعر میں بھی موجود ہے جہاں اس کائنات کو آئینہ خانہ کہا گیا ہے جہاں ہر ناقص و کامل انسان اس آئینہ خانہ کے بالمقابل کھڑا ہے اور حیرت میں مبتلا ہے۔ اس آئینہ خانہ کے اسرار اس کو سمجھ میں نہیں آتے۔ اس شعر میں انسان حیرت کی ایک نا مختتم گرفت میں کھڑا ہے:

بر روئے شش جہت درِ آئینہ باز ہے　　　یاں امتیازِ ناقص و کامل نہیں رہا

آئینہ کے ساتھ ایک اور دل چسپ پہلو بھی وابستہ ہے اور وہ ہے نرگسیت...... آئینہ میں اپنا بے مثال حسن دیکھ کر محبوب بالآخر خود ہی اپنا عاشق بن جاتا ہے۔ گویا غالبؔ کی زبان میں وہ اپنا دل اپنے آپ کو دے بیٹھتا ہے:

آئینہ دیکھ اپنا سا منہ لے کے رہ گئے　　　صاحب کو دل نہ دینے پہ کتنا غرور تھا

ایک اور تمثال میں محبوب آئینہ تھامے اپنے حسن و جمال کی لطافتوں میں گم ہے اور حیران ہے اور دوسری طرف اس حسن گم گشتہ کو جو نرگسیت کی حالت میں ہے، عاشق دلی تمناؤں سے دیکھتا ہے مگر محبوب بدستور اپنے آپ میں گم ملتا ہے:

تماشا کر اے محوِ آئینہ داری　　　تجھے کس تمنا سے ہم دیکھتے ہیں

اور جب نرگسیت حد درجہ غالب آجاتی ہے تو محبوب آئینہ میں "بت بدمست" بنا ہوا ملتا ہے۔ اپنی جلوہ آفرینی میں گم ہو جاتا ہے اور عاشق کا دل دیدار کی حسرت لیے خون ہوتا رہتا ہے:

دل خوں شدۂ کشمکشِ کثرتِ اظہار　　　آئینہ بدستِ بتِ بدمستِ حنا ہے

ہم یہاں اس شعر کا خاص طور پر ذکر کریں گے جہاں آرائش جمال کی ایک دائم کیفیت موجود ہے۔ یہ نہ ختم ہونے والی نرگسیت کی شکل ہے۔ اس شعر میں محبوب مجازی کے ساتھ ساتھ محبوب حقیقی کی طرف بھی اشارہ ملتا ہے:

آرائشِ جمال سے فارغ نہیں ہنوز　　　پیشِ نظر ہے آئینہ دامِ نقاب میں

غالبؔ کے لیے آئینہ دل کا استعارہ ہے۔ دل میں محبوب کی تصویر رہتی ہے۔ اس لیے یہ آئینہ دل اسے

بہت عزیز ہے مگر محبوب اس متاعِ عزیز کو توڑ دیتا ہے اور شکستگی کے اس بے رحم عمل کے نتیجہ میں شاعر غم واندوہ کی حالت میں آرزوؤں کے شہر کا ماتم کرتا ہے۔ اسلوب احمد انصاری نے غالبؔ کے ہاں "آئینہ" کی علامت کو دل سے منسوب کرتے ہوئے اسے "عالم اصغر" سے تعبیر کیا ہے اور شش جہت عالم کو "عالم اکبر" قرار دیا ہے۔ اس "عالم اصغر" کی شکست وریخت سے جو صورت پیدا ہوتی ہے وہ اس کی وضاحت کرتے ہیں:

> دل کو آئینے کے مماثل دو وجہ سے باندھا گیا ہے۔ دونوں میں جو عنصر مشترک ہے، وہ اول عکس افگنی کی صلاحیت ہے اور دوسرے حیرانی کی کیفیت۔ اگر ہم انسانی قلب کو جو امنگوں، خوابوں اور اندیشوں کی نگری ہے، عالم اصغر (Microcosm) تصور کریں تو شش جہت، عالم اکبر (Macrocosm) کے مترادف ٹھہرے گا اور اس لیے جب یہ عالم اصغر کرچی کرچی ہو جاتا ہے، اور شخصیت کا اندرونی توازن اور شیرازہ بکھر جاتا ہے تو یہ تجربہ شاعر کے لیے انتہائی کرب انگیز ہوتا ہے۔ آئینہ کی شکست خوردگی نہ صرف مرکزِ وحدت کو ختم کر دیتی ہے، بلکہ سکون و دل جمعی کو انتشار و پراگندگی میں بدل دیتی ہے اور اس کا ذکر غالبؔ نے بار بار کیا۔[۶۲]

اب میں ہوں اور ماتمِ یک شہرِ آرزو
توڑا جو تو نے آئینہ تمثال دار تھا

آئینہ دیکھ کر اپنا سا منہ لے کے رہ گئے
صاحب کو دل نہ دینے پر کتنا غرور تھا

کیا آئینہ خانے کا وہ جلوہ تیرے جلوے نے
کرے جو پرتوِ خورشید عالم شبنمستاں کا

جلوہ ازبسکہ تقاضائے نگہ کرتا ہے
جوہرِ آئینہ بھی چاہے ہے مژگاں ہونا

آئینہ خانہ ہے صحنِ چمنستان یکسر
بسکہ ہیں بے خود و وارفتہ و حیراں گل و صبح

تمثالِ جلوہ عرض کر اے حسن کب تلک
آئینۂ خیال کو دیکھا کرے کوئی

ہوا آئینہ جامِ بادہ عکسِ روئے گلگوں سے
نشانِ خالِ رخِ داغِ شرابِ پرتگالی ہے

کس دل پہ ہے عزمِ صفِ مژگانِ خود آرا
آئینہ کی پایاب سے اتری ہیں سپاہیں

خودپرستی سے رہے باہم دگر ناآشنا
بے کسی میری شریک، آئینہ تیرا آشنا

وصالِ جلوہ تماشا ہے پر دماغ کہاں
کہ دیجئے آئینۂ انتظار کو پرواز

تماشا کر اے محوِ آئینہ داری
تجھے کس تمنا سے ہم دیکھتے ہیں

آرائشِ جمال سے فارغ نہیں ہنوز
پیشِ نظر ہے آئینہ دامِ نقاب میں

تمثال میں تیری ہے وہ شوخی کہ بصد ذوق
آئینہ بہ اندازِ گل آغوش کشا ہے

ساقِ گل رنگ سے اور آئینہ زانو سے
جامہ زیبوں کے سدا ہیں تہِ داماں گل و صبح

مدعا محوِ تماشائے شکستِ دل ہے
آئینہ خانہ میں کوئی لیے جاتا ہے مجھے

گردشِ ساغرِ صد جلوۂ رنگیں تجھ سے
آئینہ داریِ یک دیدۂ حیراں مجھ سے

کب مجھے کوئے یار میں رہنے کی وضع یاد تھی   آئینہ دار بن گئی حیرتِ نقشِ پا کہ یوں

سیماب پشت گرمیِ آئینہ دے ہے ہم   حیراں کیے ہوئے ہیں دلِ بے قرار کے

غالبؔ کے ہاں رنگوں کا جائزہ لیا جائے تو ان کو سرخ، بھڑکیلے اور پر حرارت رنگوں سے رغبت ہے۔ زندگی میں وہ حرکت اور حرارت کا تصور رکھنے والے رنگ پسند کرتے ہیں۔ ان رنگوں سے زندگی کی توانائی، قوت اور حساسیت ظاہر ہوتی ہے۔ غالبؔ وہ شاعر ہے کہ جس کے ہاں رنگ سے ملنے والی مسرت کیف و سرور سے بڑھ کر نشہ کی شکل اختیار کر لیتی ہے۔ اس لیے غالبؔ کی غزل میں رنگ کا تصور صرف رنگ کی دنیا سے نہیں ہے بلکہ غالبؔ کے ہاں اس کی شعری تشکیل "نشۂ رنگ" کی شکل بناتی ہے یعنی رنگ، نشہ کی کیفیات کا استعارہ بن جاتا ہے۔ اردو غزل میں یہ تصور بہت کم یاب ہے:

نشۂ رنگ سے ہے وا شدِ گل   مست کب بندِ قبا باندھتے ہیں

اس سے ایک قدم آگے بڑھ کر غالبؔ "نشۂ رنگ" کو "نشہ ہا شاداب رنگ" کے پر ترفع مقام پر لے جاتے ہیں جس سے نشۂ رنگ کی تمثال مزید شگفتہ اور پر جمال ہو جاتی ہے:

نشہ ہا شاداب رنگ و سازہا مستِ طرب   شیشۂ مے سروِ سبز جوئبار نغمہ ہے

مندرجہ بالا شعر میں سمعی اور مرئی تمثالوں سے ایک نہایت خوب صورت منظر بنایا گیا ہے۔ منظر میں پہلی تمثال تازہ، رنگین اور شاداب نشوں کی ہے۔ اس کے فوراً بعد ہمارے کان طرب ناک سازوں کی آواز سنتے ہیں۔ اب شاعر شیشۂ شراب کو سروِ سبز کی شکل میں دکھاتا ہے اور آخر میں دوبارہ سمعی تمثال کی طرف لوٹتا ہے جہاں نغمہ کی جوئے رواں بہار دکھا رہی ہے۔ پورے شعر میں نشے اور رنگ کی ایک جاذبِ نظر تصویر بنتی ہے جس سے ایک شاداب کیفیت پیدا ہوتی ہے۔ رنگ، خوش بو اور نشے کے ایسے مناظر غالبؔ کی شاعری میں عام طور پر مل جاتے ہیں۔ غالبؔ کی ایک مرغوب شعری ترکیب "جلوۂ گل" ہے۔ اس ترکیب کے حوالے سے غالبؔ کی شعری جمالیات کے کئی باب وا ہوتے ہیں۔ ان ابواب میں مسرت و بہجت کی کئی دنیائیں ملتی ہیں مگر غالبؔ شرط یہ عائد کرتے ہیں کہ ان دنیاؤں کا جلوہ دیکھنے کے لیے چشم کو وا ہونا چاہیے۔ کیوں کہ فطرت تو شاداب رنگ جلوؤں کی کثرت سے آباد ہے اور انسانی آنکھ کو "ذوقِ تماشا" کی دعوت دیتی ہے لیکن اگر انسان کے اندر اس "ذوقِ تماشا" کی صلاحیت موجود ہے تو اسے ہر رنگ میں چشم کو وا رکھنا چاہیے۔ غالبؔ کی شعری جمالیات کی یہی بنیادی شرط ہے:

بخشے ہے جلوۂ گل ذوقِ تماشا غالبؔ   چشم کو چاہیے ہر رنگ میں وا ہو جانا

"جلوۂ گل" کی یہ ترکیب ان کے ہاں ایک اور مختلف انداز سے بھی آتی ہے جہاں "جلوۂ گل" خارجی دنیا سے اپنا ربط توڑ کر داخلی دنیا سے ایک نیا ربط استوار کر لیتا ہے اور شاعر کا متخیلہ اسے ایک معنوی دنیا سے آباد کر دیتا ہے:

خیالِ جلوۂ گل سے خراب ہیں میکش

شراب خانے کے دیوار و در میں خاک نہیں

اب یہاں پر شراب خانہ محض درودیوار کی ایک دنیا ہے جو اپنے اندر کسی داخلی نشے کا سامان فراہم نہیں کر سکتی ہے۔ یہ دنیاے کشوں کے اندر کوئی تحریک پیدا کرنے سے قاصر ہے' لہٰذا مے کشوں کے لیے تحریک خارجی دنیا کی جگہ داخلی دنیا سے فراہم ہوتی ہے۔ وہ اس صورت میں کہ مے کش اپنے متخیلہ میں "جلوۂ گل" کو دیکھتے ہیں اور یہ تمثال ان کے اندر کی دنیا کو نشے اور سرشاری سے شرابور کر دیتی ہے۔ یہی وجہ ہے کہ وہ شراب خانے میں شراب کے بغیر بھی اس تمثال کے نشے میں مدہوش نظر آتے ہیں۔ ایک اور شعر میں بھی غالبؔ نے تماشائے فطرت کو ساغر و مینا کے مقابلے میں ترجیح دی ہے۔ ان کا خیال ہے کہ وہ لوگ جو ساغر و مینا کی حسرت رکھتے ہیں' ان کو اس حسرت کی جگہ سرو و گل کو دیکھنے کے لیے اپنے اندر ذوق تماشا پیدا کرنے کی ضرورت ہے:

حسرت کشوں کو ساغر و مینا نہ چاہیے　　　پیدا کریں دماغِ تماشائے سرو و گل

ان تینوں شعروں کے حوالے سے اب ہم یہ بات کہہ سکتے ہیں کہ غالبؔ کے ہاں "ذوقِ تماشا" خارجی دنیا میں بھی ہے اور داخلی دنیا میں بھی۔ وہ بہ یک وقت ان دونوں دنیاؤں سے ذوقِ تماشا کے سبب مسرور و شادماں ہوتے ہیں۔ بہار' گل' خوش بو' رنگ اور نشاط کے تصورات سے غالبؔ نے جو شعری کائنات تخلیق کی ہے' ہم اس کائنات کے چیدہ چیدہ اشعار یہاں درج کرتے ہیں۔ یہ اشعار غالبؔ کے متخیلہ کی لازوال کیفیات کو پیش کرتے ہیں۔ ان اشعار میں ان کی شعری جمالیات کے مختلف النوع رنگ دیکھے جا سکتے ہیں:

یہ کس بہشت شمائل کی آمد آمد ہے
کہ غیر جلوۂ گل رہگزر میں خاک نہیں

ربط یک شیرازہ وحشت ہیں اجزائے بہار
سبزہ بے گانہ' صبا آوارہ' گل ناآشنا

بے چشمِ دل نہ کر ہوسِ سیر لالہ زار
یعنی یہ ہر ورق' ورقِ انتخاب ہے

کون آیا جو چمن بے تابِ استقبال ہے
جنبشِ موجِ صبا ہے شوخیِ رفتار باغ

آتشِ رنگِ رخ ہر گل کو بخشے ہے فروغ
ہے دمِ سردِ صبا سے گرمیِ بازار باغ

میرا رقیب ہے نفسِ عطر سائے گل　　　ایجاد کرتی ہے اسے تیرے لیے بہار

مینائے بے شراب و دلِ بے ہوائے گل　　　شرمندہ رکھتے ہیں مجھے بادِ بہار سے

بے اختیار دوڑے ہے گل در قفائے گل　　　تیرے ہی جلوے کا ہے یہ دھوکہ کہ آج تک

جس کا خیال ہے گلِ جیبِ قبائے گل　　　غالبؔ مجھے ہے اس سے ہم آغوشی آرزو

غالبؔ کی شاعری کا وہ حصہ بالخصوص پرکشش ہے کہ جس میں حسن' حسن کے تماشے' مظاہر اور ہنگامے

ملتے ہیں۔ وہ آئینہ ہو یا پھول' باغ ہو یا صبا' چاند ہو یا تارہ' تمام مظاہرِ فطرت پر حسن کا طلسم پھیلا ہوا ملتا ہے۔ اگر یہ کہا جائے تو غلط نہ ہوگا کہ ان کی شاعری جلوہ گاہِ حسن کی بساط ہے۔ حسنِ محبوب اپنی تمام تر جمالیاتی رعنائیوں کے ساتھ اس شعری بساط پر ناز و ادا اور عشوہ گری میں مصروف ملتا ہے۔ اس بساط پر آرائشِ جمال کا منظر بھی ہے۔ مژگاں کی تیزی بھی' آئینہ داری اور حسن خیزی کے لوازمات بھی۔ غالبؔ کے محبوب کے حسن بے مثال کے سامنے دیگر حسن گرد ہیں اور اس ہم سری کا دعویٰ کرنے والے حیران و پریشان رہتے ہیں۔ مثلاً یہ شعر اسی پریشانی کا اظہار کرتا ہے:

بعرض دعویٔ ہم طرحی تو خوباں را　　نگہ در آئینہ ہم چونسے بہ گرداب است

حسن اور اس کی بے مثال جمالی صفات غالبؔ کے اوراقِ شعری کی زینت ہیں مگر دیکھنے والی بات یہ بھی ہے کہ بالآخر وہ حسنِ کرشمہ گر ہے کہاں؟ وہ خود کیا ہے؟ اس کا سراپا کیا ہے؟ اس کے جسمانی نقوش کیسے ہیں؟ اس کا جسم' لباس اور بغیر از لباس کیسا لگتا ہے؟ اس کے رخسار' آنکھیں' ہاتھ' انگلیاں' ساعد' ناخن' ناک' ماتھا' آخر کس رنگ و بو کا مظہر ہے اور مجموعی طور پر وہ ہماری آنکھوں کے سامنے کیسا لگتا ہے؟ کیا ہم غالبؔ کے محبوب کے حسن کو بہ یک نگاہ ایک مکمل حالت میں دیکھ سکتے ہیں؟ بالکل ایک تصویر کی طرح؟ کیا اس کے اعضائے جسم کی خوب صورتی' رعنائی اور لطافت کا ہم اس طرح نظارہ کر سکتے ہیں جس طرح کہ ہم میرؔ کی شاعری کے محبوب کا جلوہ دیکھ سکتے ہیں؟ شاید ایسا ممکن نہیں ہے۔ میر کے محبوب کے نازک لب کا نظارہ گلاب کی پنکھڑی کی تمثال میں ظاہر ہوتا ہے اور نیم باز آنکھیں' شراب کی مستی سے لبریز ملتی ہیں۔ یہ تمثالیں ایک حسنِ مجسم کا نظارہ پیش کرتی ہیں۔ اہم بات یہ ہے کہ ان تمثالوں میں حسن بہ ذاتِ خود بھی ہے اور حسن کی کیفیات بھی ہیں۔ غالبؔ کے ہاں مسئلہ کی نوعیت مختلف ہے۔

تا بندِ نقاب کہ کشود است کہ غالبؔ　　رخسارہ بہ ناخن صلہ دادیم و جگر ہم

آں سینہ کز چشم جہاں مانند جاں بودے نہاں　　اینک بہ پیراہن عیاں از روزن چاکش نگر

چوں غنچہ جوش صفائے تنش زبالیدن　　دریدہ بر تنِ نازک قبائے تنگش را

چمن سامان بتے دارم کہ دارد وقت گل چیدن　　خرامے کز ادائے خویش پر گل کردہ داماں را

بہ انداز صبوحی چوں بہ گلشن ترکتاز آری　　پریدن ہائے رنگ گل شفق گردد گلستاں را

دیکھنا حالت مرے دل کی ہم آغوشی کے بعد　　ہے نگاہِ آشنا تیرا سرِ ہر مو مجھے

مر جاؤں نہ کیوں رشک سے جب وہ تنِ نازک　　آغوش خم حلقۂ زنار میں آوے

گلشن و مے کدہ سیلابی یک موجِ خیال　　نشہ و جلوۂ گل برسرِ ہم فتنہ غبار

غالبؔ کی بساط شعر پر ہم اس کے محبوب کا سراپا نہیں دیکھ سکتے۔ اس کی آنکھ اور لب یا رخسار کے وہ نظارے بھی موجود نہیں جو اس حسن کی تصویر معلوم ہوں۔ اصل بات یہ ہے کہ غالبؔ حسن کے سراپا کا تمثال گر نہیں ہے۔ اس کی آنکھ اعضائے بدن کی تمثال سازی میں محو نہیں ہوتی۔ بقول پروفیسر حمید احمد خاں پیکرِ حسن کی وہ مکمل عکاسی جو روایتی سراپا سے مخصوص ہے غالبؔ کے ہاں کہیں نہیں ملتی۔ فارسی کلیات کے دس ہزار کے قریب

اشعار کا خیال کیجیے تو اس بات پر کچھ اچنبھا ہوتا ہے۔[63] وہ میر جیسا عاشق نہیں جو محبوب کے بدن کے جمال میں سرمست ہو کر اس کی لازوال تمثالیں بنا دیتا ہے۔ غالب حسن کی مجسم تمثال بنانے سے زیادہ حسن کی تمثال سے پیدا ہونے والے تاثرات اور جذبات کا شاعر ہے۔ وہ براہ راست حسن کی تصویر نہیں بناتا بلکہ اس حسن کے جلووں کے باعث تخلیق ہونے والی کیفیات کو ظاہر کرتا ہے۔ اس لیے یہ کہا جائے تو نامناسب نہ ہوگا کہ غالب محبوب کے بدن کا نہیں بلکہ اس بدن سے پیدا ہونے والے جلوے کا شاعر ہے۔ وہ مژگاں کا شاعر نہیں، مژگاں کے درد اور اس کی لذات کا شاعر ہے۔ غالب حسن اور کیفیاتِ حسن سے پیدا ہونے والے تصورات، خیالات اور اندیشوں کا شاعر ہے:

تو اور آرائشِ خمِ کاکل
میں اور اندیشہ ہائے دور دراز

غالب کی غزل میں حسن اور متعلقاتِ حسن کی جو تصویریں بنتی ہیں۔ وہ براہ راست حسن کے نقش و نگار سے بہت کم تعلق رکھتی ہیں۔ غالب کے متخیلہ کا ایک خاص انداز ہے۔ یہ متخیلہ حسن کی تعریف و توصیف کو حسن کی حقیقی شکل سے زیادہ ترجیح دیتا ہے۔ اس میں بلاشبہ غزل کی مبالغہ آمیزی کا گہرا رنگ بھی شامل ہو جاتا ہے اور اس طرح حسن عام انسانی سطح سے بلند ہو کے آدرشی حسن کا روپ اختیار کر لیتا ہے۔ یہ غالب کی خاص طرزِ ادا ہے۔

اور اب دیکھنا یہ بھی ہے کہ غالب نے جس حسن کو اپنی شاعری میں تخلیق کیا ہے، وہ حسن کس حد تک اس کی اپنی ذات کے تخلیقی سرچشمے کی دین ہے اور، کس حد تک یہ حسن روایتی، تہذیبی اور غزل کی ثقافت سے مستعار لیا گیا ہے۔ یہ مسئلہ بہ ہر حال غور طلب ہے اور غالب کی شاعری میں ایک سنجیدہ مطالعہ کا مطالبہ کرتا ہے۔

غالب کی اردو شاعری کو دیکھیے یا فارسی شاعری کو، دونوں پر حسن کے روایتی تصورات کا گہرا دخل ہے۔ تہذیبی و نفسیاتی طور پر ان کے تخلیقی سرچشموں کا اصل منبع فارسی شاعری ہے اور فارسی شاعری میں بھی وہ ایران سے زیادہ "سبک ہندی" کے شعرا سے زیادہ متاثر نظر آتے ہیں۔ انہوں نے اپنی غزلوں میں جن شعرا سے فیض یاب ہونے کا ذکر کیا ہے، ان کا تعلق ہندوستانی فارسی شاعری کی روایت سے ہے۔ عرفی، نظیری، ظہوری، بیدل، صائب، غنی اور دوسرے شعرا کے ہاں حسن اور جمالیاتِ حسن کا تصور وہی ہے جو "سبک ہندی" کی روایت سے منسوب ہے۔ غالب اس سلسلے میں ان شعرا کے گہرے اثر میں رہے ہیں بالخصوص نظیری اور ظہوری کے اثرات بہت گہرے ہیں۔ اس حوالے سے غالب کے ہاں جمالیات کا تصور ان شعرا کی تہذیبی روایت ہی کا ایک حصہ ہے، اس سے الگ نہیں ہے۔ گویا بنیادی طور پر غالب کے ہاں حسن اور متعلقات حسن کے تصورات "سبک ہندی" ہی کی دین ہیں مگر غالب کی شعری بساط پر نظر آنے والے حسن میں ان کی اپنی تخلیقی انفرادیت کے نقش بھی جلوہ گر ملتے ہیں۔ اس میں غالب کی ذات کا انفرادی آہنگ بھی کار فرما نظر آتا ہے۔ بالخصوص حسن کو دیکھنے، محظوظ ہونے اور اس کا اظہار کرنے میں غالب کے ہاں انفرادیت کے رنگ موجود ہیں۔ حسن کی بنیاد اگرچہ سبک ہندی پر قائم ہے مگر اسے دیکھنا اور دیکھتے چلے جانے کا انداز غالب کی اپنی ذات کا بھی مظہر ہے۔ حسن کے معروف روایتی پیکروں کے باوجود ہم یہ کہہ سکتے ہیں کہ ان پیکروں میں غالب کی صنعت گری کہاں کہاں موجود ہے۔ غالب کے تخلیق کردہ حسن کے پیکر، اس کے خالق کی کرشمہ سازی کی شہادت ضرور دیتے ہیں:

حسنِ خود آرا کو ہے مشقِ تغافل ہنوز ۔۔۔ ہے کفِ مشاطہ میں آئینۂ گل ہنوز
رخسارِ یار کی جو کھلی جلوہ گستری ۔۔۔ زلفِ سیاہ بھی شبِ ماہتاب ہو گئی
گل کھلے غنچے چٹکنے لگے اور صبح ہوئی ۔۔۔ سرخوشِ خواب ہے وہ نرگسِ مخمور ہنوز
حلقۂ گیسو کھلا دودِ خط رخسار پر ۔۔۔ ہالۂ دیگر بہ گردِ ہالہ مہ ہو گیا
شب کہ وہ گل باغ میں تھا جلوہ فرما اے اسد ۔۔۔ داغِ مہ جوشِ چمن سے لالۂ مہ ہو گیا
تابم ز دل برد کافر ادائے ۔۔۔ بالا بلندے کوتہ قبائے
از زلفِ پرخم مشکیں نقابے ۔۔۔ از تابشِ تن زریں ردائے

جیسا کہ ہم نے ابھی کہا ہے کہ غالبؔ کا بے مثال متخیّلہ حسن کی تعریف و توصیف کو حسن کی حقیقی شکل سے زیادہ ترجیح دیتا ہے۔ وہ شکل و صورت سے زیادہ حسن کی ادا، عشوہ گری اور جلوہ گری کی طرف زیادہ مائل ہے۔ اس بات کا نتیجہ یہ نکلتا ہے کہ غالبؔ کے اوراقِ شعری پر حسن کی جلوہ فرمائیاں تو کثرت سے ہیں مگر خود حسن کم کم نظر آتا ہے یا دھندلا دھندلا ہے۔

مثلاً غالبؔ کے اس مشہور شعر کو دیکھیے کہ جس میں اس خیال کی تائید ملے گی:

بلائے جان ہے غالبؔ اس کی ہر بات ۔۔۔ ادارت کیا، اشارت کیا، ادا کیا

غالبؔ کی شاعری میں حسن کی بہت روشن، واضح اور صاف تصویریں نہ ملنے کا بڑا سبب غزل کا داخلی انداز بھی ہے۔ اس انداز میں ایک حد تک ہی خارج کی تمثالیں بنائی جا سکتی ہیں اور یہ غزل کے داخلی انداز ہی کا اثر ہے کہ غالبؔ حسن کے خارجی مرقع کی مصوری کرنے کی جگہ اس مرقع کو دیکھ کر داخلیت میں اتر تا ہے اور فوراً ہی داخلیت کے تخلیقی سرچشمے سے اس مرقع کو دیکھ کر پیدا ہونے والے تصورات، خیالات اور احساسات کو لفظوں میں ڈھال دیتا ہے۔

اس مسئلہ کی وضاحت ہم پروفیسر حمید احمد خاں کے حوالے سے کرتے ہیں۔ ان کا کہنا ہے:

"غالبؔ نے حسن کی تفصیلی تصویر کشی کہیں نہیں کی، نہ کہیں اس قسم کا سراپا باندھا ہے جو مثلاً میر حسنؔ یا جراُتؔ یا ذوقؔ یا بعض انگریزی شاعروں کے کلام میں مل سکتا ہے۔ ایسے اشعار کی تعداد بہت ہی کم ہے جن میں شاعر نے

زلفِ سیاہ رخ پہ پریشاں کئے ہوئے

کی حد تک صراحت سے کام لیا ہے اور یوں بھی بیشتر اشعار حسن کے بجائے عشق کے موضوع پر ہیں۔ بحیثیت مجموعی دیوان اور کلیات میں حسن کی مصوری رسمی تشبیہہ کی حد سے آگے نہیں بڑھی۔ حسن کا جلوہ "صورتِ مہرِ نیم روز" ہے، اور "حسنِ مہ بہ ہنگامِ کمال" سے بھی بڑھ کر ہے۔ "حورانِ خلد" میں بھی وہ "صورت" نہیں ملتی، اس کی جھلک یوں ہے جیسے

آنکھوں کے آگے ایک "بجلی کوند گئی"۔ "قدِیار کا عالم" فتنۂ محشر کی یاد دلاتا ہے۔ اس کی کمر موہوم ہے اور دھن نامعلوم۔ فارسی کی یہ پوری غزل پڑھ جایئے۔

تابم ز دل برد کافر ادائے
بالا بلندے، کوتہ قبائے

کوئی واضح انسانی صورت سامنے نہیں آتی۔ حقیقت یہ ہے کہ اس قسم کی صورت گری غالب کی شاعری کا موضوع ہی نہیں ہے۔"۶۴

حقیقت یہی ہے کہ غالبؔ نے محبوب کے حسن کی تصویر کشی تو نہیں کی البتہ حسن سے متاثر ہونے والے قلبی تاثرات ضرور ظاہر کیے ہیں۔ ان میں حسن سے ملنے والی سرشاری اور شادمانی بھی ہے اور حزن و یاس کے پردرد احساسات بھی:

سادگی و پرکاری' بے خودی و ہشیاری
حسن کو تغافل میں جرات آزما پایا

منہ نہ کھلنے پر وہ عالم ہے کہ دیکھا ہی نہیں
زلف سے بڑھ کر نقاب اس شوخ کے منہ پر کھلا

پوچھ مت رسوائیِ اندازِ استغنائے حسن
دست مرہونِ حنا رخسار رہنِ غازہ تھا

ہے تیوری چڑھی ہوئی اندر نقاب کے
ہے اک شکن پڑی ہوئی طرفِ نقاب میں

لاکھوں لگاؤ ایک چرانا نگاہ کا
لاکھوں بناؤ ایک بگڑنا عتاب میں

شرم اک ادائے ناز ہے اپنے ہی سے سہی
ہیں کتنے بے حجاب کہ ہیں یوں حجاب میں

پرسشِ طرزِ دلبری کیجئے کیا کہ بن کہے
اس کے ہر اک اشارے سے نکلے ہے یہ ادا کہ یوں

رشید احمد صدیقی کا یہ کہنا ہے کہ غالبؔ کی تمام شاعری میں عورت مفقود ہے۔ غالبؔ کا عشق نہ جنسی ہے نہ رومانی۔ وہ حسرت و عشرت کا عاشق ہے۔ اس میں شک نہیں کہ غالبؔ حسرت و عشرت سے عشق کرتا تھا مگر اس کی شاعری کا بڑا دور عشق اور محبوب کے گرد ہی گھومتا ہے۔ عشق اور معشوق کے بغیر غالبؔ کی شاعری کا تصور کرنا بھی محال معلوم ہوتا ہے۔ شاید اسی قسم کی رائے کو دیکھ کر ڈاکٹر یوسف حسین یہ کہنے پر مجبور ہوگئے تھے:

"یہ بات اچھی طرح ذہن نشین کر لینی چاہیے کہ غالبؔ کے ہاں عشق کا مطلب جنسی محبت ہے۔ وہ عشق کو اسی معنی میں استعمال کرتے ہیں جس معنی میں فرانسیسی لوگ لفظ "لا آمور" (La,amour) استعمال کرتے ہیں۔"۶۶

غالبؔ کے ہاں عشق واقعتاً انسانی عشق ہے اور اس حوالے سے اس میں جنس کا عنصر بھی شامل ہے۔ وہ شاعر کہ جس کی زندگی عیش و نشاط میں گزری اور جس کے سینے میں ایک حسن پرست اور بے تاب شاعر کا دل دھڑکتا تھا۔ اس کو ہم عشق اور جنس کے لطیف پہلو سے کیونکر محروم کر سکتے ہیں:

لبِ قدح پہ کف بادہ جوشِ تشنہ لبی ہے
ہوا وصال سے شوقِ دلِ حریص زیادہ

غالبؔ مجھے ہے اس سے ہم آغوشی کی آرزو
جس کا خیال ہے گلِ حبیبِ قبائے گل

اسد بند قبائے یار ہے فردوس کا غنچہ
اگر وا ہو تو دکھلا دوں کہ اک عالم گلستاں ہے

عجز و نیاز سے تو وہ آیا نہ راہ پر
دامن کو اس کے آج حریفانہ کھینچیے

غالبؔ کی شاعری میں جنسی عشق کی جو جمالیاتی سطح بنتی ہے' اس کے مشاہدے کے لیے یہ فارسی غزل دیکھیے جس میں عشق اپنی تمام فتنہ سامانیوں اور تصور نشاط سے لبریز نظر آتا ہے:

یہ غزل غالبؔ کی شاعری میں جنسیت (Eroticism) کی خوب صورت مثال ہے۔ اس غزل کی فضا میں تسلسل کے ساتھ جنسی ترفع کا ایک ایسا تجربہ ملتا ہے جس میں جنسی حساسیت کی تیز لہریں مرتعش ہوتی ہیں۔ متخیلہ کی نشاط پسندی اور عشرت جوئی کی کیفیت سے یہ غزل نفسی خواہشوں کی آسودگی سے مکمل طور پر سرشار ہے:

گفتم ز شادی نبودم گنجیدن آساں در بغل
تنگم کشید از سادگی در وصل جاناں در بغل

میں نے کہا کہ خوشی کے عالم میں میرے لیے (تیرے) آغوش میں سمانا آسان نہیں ہے۔ مرے محبوب کی سادگی دیکھ اس نے یہ سنتے ہی مجھے اپنے آغوش میں زور سے بھینچ لیا۔

نازم خطر ور زیدنش' وآں ہرزہ دل لرزیدنش
چینے بہ بازی بر جبیں' دستے بدستاں در بغل

معشوق کا وصل میں یہ خیال کرنا کہ صورت حال کچھ خطرناک ہے' وہ اپنے کو یونہی اس فرضی خطرے میں پڑا ہوا محسوس کرتا ہے اور اس کا دل بھی اس تصور ہی سے لرزاں ہے۔ وہ مشغلہ عیش میں (بازی و دستان) مصروف بھی ہے اور ماتھے پر شکن بھی ہیں اور ہاتھ بغل میں دبائے ہوئے ہے (ڈر سے) اس کا یہ انداز بہت پیارا ہے۔

آہ از تنک پیراہنی کافزوں شدش تر دامنی
تاخوئے بروں داد از حیا' گردید عریاں در بغل

اس کے ہلکے اور مختصر لباس سے اس کی تردامنی اور بھی بڑھ گئی' ابھی حیا سے پسینہ آیا ہی تھا کہ ادھر آغوش میں آکر اس کا بدن عریاں ہو گیا۔

دانش بہ مے در باختہ خود را ز من نشناختہ
رخ در کنارم ساختہ از شرم پنہاں در بغل

وہ شراب سے اپنی ہوش و خرد کھو بیٹھا ہے اور مجھ میں اور اپنے میں فرق نہیں کر سکتا۔ میرے آغوش میں آکر اس نے شرم سے اپنا چہرہ اپنی بغل میں چھپالیا ہے۔

تا پاسدارد خویش را' مے در گریباں ریختے
خستے چو رفتے ز آں مے اش گل از گریباں در بغل

جب تک اس کو اپنا پاس رہتا' وہ شراب کو گریباں میں انڈیل دیتا۔ جب اس شراب سے گریباں میں ٹکا ہوا پھول اس کی بغل میں چلا جاتا' وہ اس پھول سے بھی خستہ حال ہو جاتا۔

گاہم بہ پہلو خفتہ خوش بستے لب از حرف و سخن

گاہم بہ بازو ماندہ سر سودے زنخداں در بغل

کبھی تو وہ میرے پہلو میں خوش خوش سویا ہوا خاموش پڑا رہتا اور کبھی میرے بازو پر سر رکھ کر اپنی ٹھوڑی کو بغل سے گھساتا۔

ناخواندہ آمد صبح گہ بند قبایش بے گرہ

واندر طلب منشور شہ نکشودہ عنوان در بغل

صبح کو وہ بن بلائے اپنے بند قبا کھولے ہوئے آ گیا اور بلاوے کے سلسلے میں بادشاہ کا پیغام بند لفافے میں لیے اور بغل میں دبائے ہوئے آیا۔

بارخش سرہنگی رواں' کش خنجروڑوپیں بکف

وزپس جلو دارے دواں کش گوے وچوگاں در بغل

ایک لشکری گھوڑ سوار اس کے ساتھ ساتھ آ رہا تھا جس کے ہاتھ میں خنجر اور طمنچہ ہے اور اس کے پیچھے ایک آدمی اس کی جلوداری میں دوڑ رہا ہے جس کی بغل میں گیند اور چوگاں (پولو کا بلا) ہے۔

مے خوردہ دربستاں سرا مستانہ گشتے سو بسو

خود سایۂ او را ازو صد باغ وبستان در بغل

بستان سرا میں شراب پی اور پھر بدمست ہو کر ادھر ادھر گھوم رہا ہے۔ ایسے میں اس کے اپنے سائے کے آغوش میں سینکڑوں باغ و بستان لہلہا رہے ہیں۔

چوں غنچہ دیدے درچمن گفتے بہ گلبن کت زمن

چوں رفتہ ناوک از جگر چوں ماندہ پیکاں در بغل

باغ میں جب اس کی نظر کلی پر پڑتی تو وہ پھول کی کیاری سے کہتا کہ کیا مری طرح تیرے جگر سے بھی تیر چیر کر باہر نکل گیا ہے اور اس کا پیکان بغل میں چھپا ہوا رہ گیا ہے۔

ھاں غالبؔ خلوت نشیں بیمے چناں عیشی چنیں

جاسوس سلطان در کمیں مطلوب سلطان در بغل[۶۷]

غالبؔ خلوت نشیں ایک طرف اتنا خوف اور دوسری طرف عیش و نشاط کا یہ سامان' بادشاہ کا جاسوس گھات میں ہے اور بادشاہ کا محبوب بغل میں۔

غالبؔ وہ شاعر ہے کہ جس کی شعری کائنات میں عشقیہ' حزنیہ' المیہ اور نشاطیہ جذبات اپنے طور پر الگ الگ بھی موجود ہیں اور ایک دوسرے کے اندر جذب ہوتے ہوئے بھی ملتے ہیں۔ جذبات کی اس باہمی رفاقت سے

غالبؔ کی شاعری کا انسانی رویہ متعین ہوتا ہے۔ وہ ایک ایسا شاعر تھا کہ جس نے اپنے عہد کے شعرا کی طرح زندگی کو جزوی طور پر یا مختلف اکائیوں کی صورت میں نہیں دیکھا تھا۔ عہد غالبؔ کے شعرا ایک محدود وژن کے اندر ہی گردش کناں رہتے ہیں۔ ان کے اندر زندگی کی حقیقتوں کا وہ پھیلاؤ نہیں جو غالبؔ کا حصہ ہے اور نہ ہی وہ زندگی کو گہرائی سے دیکھ سکتے ہیں جب کہ غالبؔ نے زندگی کو کلیت کی شکل میں قبول کیا تھا۔ اس نے زندگی کے اجزا کو ایک ''کل'' کی صورت دے دی تھی۔ اس جیسے بڑے شاعر کے لیے کہ جس کی بصیرت اور بصارت لامحدود وسعت کی حامل تھی، زندگی کو ایک بڑے پیمانے پر ہی قبول کر سکتی تھی۔

غالبؔ کی شاعری جہاں زندگی کے پر نشاط تصورات کو پیش کرتی ہے، وہاں اس میں زندگی کے المیہ تصورات بھی موجود ہیں۔ غالبؔ کی شاعری کا تجزیہ کریں تو غم، دکھ، درد اور گریہ ان کے شعری مزاج کے بنیادی اجزا ہیں۔ غالبؔ کی غزلیات میں سے شاید بہت ہی کم غزلیں ایسی ہوں گی جن میں ان موضوعات کا سایا نہ ملتا ہو ورنہ صورت یہ ہے کہ دیوان غالبؔ میں ہر طرف ان موضوعات کی گونج ابھرتی ہے۔ غم کی یہ گونج ایک تسلسل اور تواتر کی صورت میں دیوان غالبؔ کے صفحات پر برابر سنائی دیتی ہے۔

موسموں کے آنے جانے یا ایام کے بدلنے سے غم کی استمراری حالت پر کوئی فرق نہ پڑتا تھا۔ اسی لیے انہوں نے اپنی ذات کی بے بسی کے لیے ''قفس'' کا دردناک استعارہ تلاش کیا تھا اور اس استعارے کے درد کو ''بے بال و پر'' ہونے کا احساس مزید کرب ناک بنا دیتا ہے۔ ایک تو ذات ''قفس'' میں گرفتار ہے اور پھر بے بال و پر بھی ہے۔ اس احساس میں کتنا گہرا غم اور کتنی گہری بے کسی و لاچاری کا اثر ہے:

خزاں کیا، فصلِ گل کہتے ہیں کس کو کوئی موسم ہو
وہی ہم ہیں قفس ہے اور ماتم بال و پر کا ہے

غم میرؔ کی شاعری میں ایک تخلیقی قوت کا نام ہے۔ ان کی شاعری سے غم کو خارج کر دیں تو شاعری کی بنیاد اکھڑ جائے گی جب کہ غالبؔ کے ہاں یہ صورت نہیں ہے۔ میرؔ بے چارہ تو ٹک روتے روتے سو جانے کا عادی ہو گیا تھا۔ اسے اپنی گریہ زاری کے باعث ہمسائے کی تکلیف کا بھی احساس تھا کہ جس کے لیے میرؔ کی نالہ زاری میں سونا مشکل لگتا تھا:

سرہانے میرؔ کے آہستہ بولو ابھی ٹک روتے روتے سو گیا ہے

جو اس شور سے میر روتا رہے گا تو ہمسایہ کاہے کو سوتا رہے گا

میرؔ کے ہاں غم کی اس لے کاری اور سوز و گداز میں ایک فطری جذبے اور اسلوب کا رنگ قائم ہوا ہے۔ لفظ کی سادگی کے ساتھ جذبے اور احساس کے گہرے سوز نے ان اشعار میں ایک بہت مانوس اثر پیدا کیا ہے جس سے میرؔ کے شعری تجربہ میں ہماری شرکت پر معنی ہو جاتی ہے۔ یہ ایک عام انسانی آواز ہے جو معاشرتی زندگی کے قرینہ کو

بھی خوب پہچانتی ہے۔ سب سے بڑی بات یہ ہے کہ شعری تجربہ کو دانش وری کے رنگ میں رنگنے کی کوئی کوشش نہیں کی گئی ہے اور یہی ان اشعار کا حسن ہے۔ میر کا کمالِ فن یہ ہے کہ اس نے بہت سیدھے سادھے عام قسم کے لفظوں میں اپنی زندگی کی حزنیہ لے کاری میں اپنے تجربے کی مجموعی حرارت کو منتقل کر دیا ہے۔ اس وجہ سے میر قارئین کے ایک کثیر حلقہ سے ہم کلام ہوتا آیا ہے اور یہ سلسلہ تقریباً سوا دو سو برس سے زیادہ عرصے سے جاری ہے اور اس عرصے میں یہ مانا گیا ہے کہ میر کا شعری تجربہ جذبہ اور احساس کے خلوص' لطیف مانوسیت اور معنوی اشتراک سے معمور ہے۔

غالب کی شاعری میر سے مماثلت رکھنے کے باوجود مذکورہ مباحث میں سراسر مختلف ہے۔ میر نے زبان کے مقامی محاورے کی سادگی اور روزمرہ سے کمال فن پیدا کیا ہے جب کہ غالب اپنے اظہارِ غم یا اظہارِ یاسیت کے لیے کم و بیش ایک دانش ورانہ اسلوب بھی اختیار کرتا ہے یا پھر فارسی لغت کی شان اور تجمل سے غالب کے اس منفرد انداز میں ہم ایک دانش ور شاعر کے غم' یاس اور اندوہ کی کیفیات سے گزرتے ہیں۔ زندگی بھر کی صعوبتوں اور شکستوں نے غالب کے تخلیقی تجربہ میں شدتِ احساس کی انتہائی حالتیں پیدا کر دی تھیں۔ وہ شخص جس نے نوجوانی کے ابتدائی سالوں کے علاوہ باقی زندگی بحرانوں میں بسر کی' اس کی شاعری میں غم و یاس کی انتہائی صورتوں کا پیدا ہو جانا فطری معلوم ہوتا ہے۔

غم و یاس کی کیفیات کا اظہار کرتے ہوئے ان کا تجربہ میر کی طرح سیدھا سادا اور براہ راست قسم کا نہیں ہے۔ میر کا تاثر شعری تجربے کی اصلیت پر ہے یعنی جیسا کہ میر دیکھ رہا ہے یا محسوس کر رہا ہے جس کی مثال ہم میر کے دو شعروں کی صورت میں پیش کر چکے ہیں لیکن غالب کہ دانش ور شاعر ہے اور تجربہ کی سادگی سے زیادہ رغبت بھی نہیں رکھتا۔ ایک مختلف رویہ اختیار کرتا ہے۔ اس رویے کی تعمیر و تشکیل میں غالب کے زوردار متخیلہ کا حصہ ہے کہ غالب کے متخیلہ کا حسن اس کی نادر تمثال گری اور مشابہتوں کی تلاش کے ان تھک سفر میں ہے۔ غالب کے ہاں جوں ہی غم و یاس کی کوئی کیفیت پیدا ہوتی ہے' یہ کیفیت فوری طور پر کسی تمثال میں ڈھل جاتی ہے' لہٰذا غالب کے ہاں غم و یاس کی کیفیات کو سمجھنے کے لیے ہمیں تمثال گری کی ان صورتوں سے گزرنا پڑتا ہے۔ مثلاً یہ اشعار دیکھیے:

رگِ سنگ سے ٹپکتا وہ لہو کہ پھر نہ تھمتا — جسے غم سمجھ رہے ہو یہ اگر شرار ہوتا

جلوۂ گل نے کیا تھا واں چراغاں آبِ جو — یاں رواں مژگانِ چشمِ تر سے خونِ آب تھا

تھا زندگی میں موت کا کھٹکا لگا ہوا — اڑنے سے پیشتر بھی مرا رنگ زرد تھا

اس شمع کی طرح سے جس کو کوئی بجھا دے — میں بھی جلے ہوؤں میں ہوں داغِ ناتمامی

ہستی کا اعتبار بھی غم نے مٹا دیا — کس سے کہوں کہ داغ جگر کا نشان ہے

غالب کے ہاں غم کی ایک سطح وہ ہے کہ جس میں غم کی شدید صورتوں کا اظہار جلنے یا بجھنے کے عمل کے ساتھ ساتھ سیاہ رنگ اور تاریکی کی تمثالوں کے حوالے سے کیا گیا ہے۔ بجھنے کا عمل ان کی ذات کی شکست اور ناکامیوں کا مظہر ہے۔ غالب جیسا صاحب دل اور عالی حوصلہ انسان جب ذات کے پگھلنے یا بجھنے کا ذکر کرتا ہے تو اس

کا مطلب ہے کہ شدتوں کے سبب سے اس کی ذات کسی خاص دورانیہ میں شکست اور ناکامی کے آشوب سے گھائل ہو جاتی ہے۔ غالبؔ کی شاعری میں تاریکی اور سیاہ رنگ ان کی ذات کے نہاں خانوں میں اتر جانے والے غم کے عکاس ہیں۔ سیاہ رنگ اور اس سے منسلکہ علامتی تصورات میں بحران' موت' تباہی' لاشعور کی ژولیدگی اور ماتم سے وابستہ تصورات ملتے ہیں۔ سیاہ رنگ اور تاریکی لاشعور کے گوشوں میں خاموش بیٹھنے والے وہ صدمات اور حادثات ہیں جو مدتوں تک لاشعور میں اترتے اور جمتے رہتے ہیں اور بعد میں کسی تخلیقی مہیج سے اچانک بر آمد ہو کر شعری تجربے میں نمودار ہو جاتے ہیں۔ غالبؔ کی زندگی جو سراپا بحران تھی اور اس میں پنشن (Pension) دیوارِ گریہ کی حیثیت رکھتی تھی۔ اس دیوار کے سامنے غالبؔ مسلسل نالہ کناں نظر آتے تھے' وہ ہر بار امید باندھتے تھے مگر امید آخر کار ٹوٹ جاتی تھی اور ساتھ ہی غالبؔ کو بھی توڑ پھوڑ جاتی تھی۔ توڑ پھوڑ کی یہ وارداتیں ان کی حیات میں کثرت سے ہوتی رہیں۔ قیامِ دلی' سفر کلکتہ اور پھر دلی کو مراجعت اور بعد کے سارے ادوار شدید توڑ پھوڑ کے تھے۔ ان ایام میں غالبؔ کو شکست پہ شکست کا سامنا کرنا پڑا اور ان شکستوں کا نتیجہ ان کی شاعری میں یہ نکلا کہ شعری منظر نامہ میں بجھنے' جلنے کے ساتھ ساتھ سیاہ رنگ اور تاریکی کی تصویریں کثرت سے نمودار ہوئیں۔ ان کا لاشعور آشوبِ ذات میں جمے ہوئے غم کی شدتوں کو سیاہ رنگ' سیاہی اور تاریکی کی تمثالوں' علامتوں اور استعاروں میں منتقل کر کے غم کا بوجھ ہلکا کرتا رہا۔ ان شعری تجربوں میں ایک ایسے فرد کی تصویر ابھرتی ہے جو خود کو گھر کی بجھی ہوئی شمع تصور کرتا ہے۔ اس کی ذہنی حالت یہ کہتی ہے کہ تم سایا ہی سایا ہو۔ اس کی ذات کی تاریکی کو آفتاب کی روشنی بھی کم نہیں کر سکتی ہے۔ یہ تمثالیں اس کے لاشعور کے زخموں کو ظاہر کرتی ہیں۔ ان میں قبر جیسا اندھیرا موت کے تلازموں کی کیفیت بھی رکھتا ہے:

جسے نصیب ہو روزِ سیاہ میرا سا — وہ شخص دن نہ کہے رات کو تو کیوں کر ہو

پرتوِ مہر سیاہی ز گلیم نہ برد — سایا ام سایا شب و روز برابر دارم

روئے سیاہ خویش زخود نہفتہ ایم — شمعِ خموش کلبۂ تار خودیم ما

شمعم زروسیاہی داغِ جبینِ خلوت — چنگم زبے نوائی ننگِ بساطِ محفل

گشتہ در تاریکی روزم نہاں — کو چراغے تا بجویم شام را

غم نہیں ہوتا ہے آزادوں کو بیش از یک نفس — برق سے کرتے ہیں روشن شمع ماتم خانہ ہم

لپٹنا پرنیاں میں شعلۂ آتش کا آساں ہے — ولے مشکل ہے حکمت دل میں سوزِ غم چھپانے کی

میرے غم خانہ کی قسمت جب لکھی جانے لگی — لکھ دیا منجملۂ اسبابِ ویرانی مجھے

جسے نصیب ہو روزِ سیاہ میرا سا — وہ شخص دن نہ کہے رات کو تو کیوں کر ہو

جہان میں غم و شادی بہم ہمیں کیا کام — خدا نے ہم کو دیا ہے وہ دل کہ شاد نہیں

غالبؔ کی شاعری میں غم کی ایک اور انتہائی صورت بھی نظر آتی ہے اور وہ یہ مقام ہے جہاں وہ غم کو برداشت کرتے کرتے غم کے خوگر ہو جاتے ہیں اور بالآخر غم 'نشاطِ غم کی سطح پر جا پہنچتا ہے۔ در حقیقت یہ اذیت پسندی کی ایک شکل ہے۔ ان کا اذیت پسند مزاج غم کے بوجھ کو ہلکا کر لیتا ہے۔ زندگی کے ساتھ یہ سمجھوتہ زندگی کو آسان بنا دیتا ہے:

غم نہیں ہوتا ہے آزادوں کو بیش از یک نفس
برق سے کرتے ہیں روشن شمع ماتم خانہ ہم

کیجیے بیاں سرورِ تپِ غم کہاں تلک
ہر مو مرے بدن پہ زبانِ سپاس ہے

غالبؔ کی غزل میں خود اذیتی کا جو رجحان عام طور سے ملتا ہے۔ اس رجحان میں ایک طرف اگر غزل کی روایت کا گہرا اثر ہے تو دوسری طرف غالبؔ کے دور کے تاریخی جبر کا اثر بھی نظر آتا ہے۔ وہ تاریخی قوتوں اور حادثات کے سامنے شدید بے بسی اور انفعالیت محسوس کرتے ہیں۔ ایسے حالات میں وہ شکست ذات کے عمل سے گزرتے ہیں اور اس مقام پر خود اذیتی ان کے لیے وجہ سکون بن جاتی ہے، جہاں اپنے آپ کو توڑنے پھوڑنے میں مسرت ملتی ہے۔ غالبؔ خود اذیتی کی منزل میں "لذتِ آزار" کا رسیا ہے۔ محبوب کی جانب سے ملنے والا آزار اس کے لیے سامانِ لذات فراہم کرتا ہے۔ شاعر کے لیے آزار' سرور اور نشے جیسی کیفیات کا حامل نظر آتا ہے۔ محبوب کی شمشیر کا عریاں ہونا "عیدِ نظارہ" کی شکل پیش کرتا ہے۔ "زخمِ تمنا" "عشرتِ پارۂ دل" کا مقام حاصل کر لیتا ہے۔ غالب کی شاعری میں یہ تجربات محض روایت کا حصہ معلوم نہیں ہوتے بلکہ ان تجربات میں ان کی جذباتی واردات کی حرارت مسلسل محسوس ہوتی ہے:

عشرتِ قتل گہِ اہلِ تمنا مت پوچھ
عیدِ نظارہ ہے شمشیر کا عریاں ہونا

عشرتِ پارۂ دل زخمِ تمنا کھانا
لذتِ ریشِ جگر غرقِ نمک داں ہونا

مقتل کو کس نشاط سے جاتا ہوں میں کہ ہے
پر گل خیالِ زخم سے دامن نگاہ کا

واحسرتا کہ یار نے کھینچا ستم سے ہاتھ
ہم کو حریفِ لذتِ آزار دیکھ کر

ان آبلوں سے پاؤں کے گھبرا گیا تھا میں
جی خوش ہوا ہے راہ کو پر خار دیکھ کر

مر گیا پھوڑ کے سر غالبؔ وحشی ہے ہے!
بیٹھنا اس کا وہ آکر تری دیوار کے پاس

ہم کو ستم عزیز ستم گر کو ہم عزیز
نامہرباں نہیں ہے اگر مہرباں نہیں

حسرت لذتِ آزار رہی جاتی ہے
جادۂ راہِ وفا جز دمِ شمشیر نہیں

خود اذیتی میں انسان اپنی ذات کے ساتھ جارحیت کرتا ہے۔ یہ کیفیت اس وقت پیدا ہوتی ہے جب انسان آلام و آشوب کی شدتوں سے از بس مغلوب ہو جاتا ہے۔ اس کا داؤ کسی دوسری چیز پر نہیں چل سکتا۔ اس کی وہ قوتیں بے نام اور ضعیف ہو جاتی ہیں کہ جن کی مدد سے وہ جارحیت کرنے کی صلاحیت رکھتا تھا اور جب وہ کسی ایسے مقام پر

پہنچ جاتا ہے کہ جہاں وہ خارجی ردِ عمل سے پیدا ہونے والی جارحیت کو خارجی سمتوں میں نہیں موڑ سکتا تو وہ اس جارحیت کا بہاؤ داخلی سمتوں میں قبول کرنے پر مجبور ہوتا ہے۔

ذات کے ساتھ جارحیت انسان کے اندر موجود نفسی توانائی کے غیر متوازن ہونے کا اعلان نامہ ہے۔ یہ علامت ہے اس بات کی کہ انسان کے اندر موجود مدافعت کا نظام نفسی توانائی کے مغلوب ہونے سے بگڑ گیا ہے' لہٰذا اب وہ ذات کے ساتھ جارحیت کر رہا ہے۔ ذات کے ساتھ یہ جارحیت اس بات کی بھی علامت ہے کہ اس عمل کے بعد شخصی واردات کا ایک مرحلہ مکمل ہو جائے گا اور بعد ازاں انسان اپنی نفسی توانائی کو از سرِ نو بحال کر کے کش مکشِ حیات کا مقابلہ کر سکے گا جس طرح موت ایک نئی زندگی کا تجربہ ہے' اسی طرح سے نفسی توانائی کی شکست کے بعد اس کی بحالی کا ایک نیا مرحلہ شروع ہو جاتا ہے۔ غالبؔ کی شاعری میں خود اذیتی یا ذات کے ساتھ جارحیت کے تجربات کو دیکھیں تو ان میں کم و بیش ایسے ہی تصورات ملتے ہیں:

رفوئے زخم سے مطلب ہے لذت زخم سوزن کی ... سمجھیو مت کہ پاسِ درد سے دیوانہ غافل ہے
خنجر سے چیر سینہ اگر دل نہ ہو دو نیم ... دل میں چھری چبھو مژہ گر خوں چکاں نہ ہو
عشرتِ قتل گہِ اہلِ تمنا مت پوچھ ... عیدِ نظارہ ہے شمشیر کا عریاں ہونا
مقتل کو کس نشاط سے جاتا ہوں میں کہ ہے ... پر گل خیالِ زخم سے دامن نگاہ کا
جز زخم تیرِ ناز نہیں دل میں آرزو ... جیبِ خیال بھی ترے ہاتھوں سے چاک ہے
پھر کچھ اک دل کو بے قراری ہے ... سینہ جویائے زخمِ کاری ہے
پھر جگر کھودنے لگا ناخن ... آمدِ فصلِ لالہ کاری ہے

غالبؔ کی غم گین شخصیت اور ان کی ذات کے المیے کو بہتر طور پر سمجھنے کے لیے ہمیں مثنوی "باد مخالف" کے اس حصے سے رجوع کرنا چاہیے جہاں غالبؔ اپنی پژمردہ اور مجروح انا کا تعارف نہایت عجز اور غم ناک اسلوب میں کراتا ہے۔ یہ بات بھی ذہن میں رکھیے کہ اس وقت غالبؔ کی عمر تقریباً تیس برس ہے۔ "باد مخالف" کے اس حصے سے وہ غالبؔ بر آمد ہوتا ہے جو تیس برس کی عمر میں ہی مایوسیوں اور مسلسل ناکامیوں کے سبب موت کی آگاہی کا دروازہ کھٹکھٹانے پر مجبور ہو چکا ہے۔ "باد مخالف" میں ہم جس شاعر سے ملاقات کرتے ہیں وہ سر تا پا افسردگی اور شکستِ ذات کے احساس میں نچڑ رہا ہے اور حوصلے کی پستی سے نڈھال ہو چکا ہے۔ شکستِ ذات اور یاسیت کے جس تجربہ کا اظہار وہ کر رہا ہے' اس کے عقب میں ربع صدی کے لگ بھگ زندگی کی الم ناک کش مکش موجود ہے۔ باپ اور چچا کے انتقال کے حادثات بھی ہیں۔ دلی میں ناقدری اور نامرتبہ شناسی کا دل شکن احساس بھی ہے اور پھر مالی مشکلوں' مجبوریوں اور قرض کا طویل سلسلہ بھی۔ حسرتوں اور خواہشوں کی تشنگی اور نارسیدگی کا جاں گداز تصور بھی ہے اور یہ مستقل صدمہ بھی ہے کہ یہ سارے مصائب کیا کبھی ختم ہوں گے؟ یا پھر زندگی بھر ساتھ ساتھ چلیں گے۔ "بادِ مخالف" کا شعری تجربہ ہمیں غالبؔ کی المیہ شخصیت کے جن پہلوؤں سے متعارف کرواتا ہے' وہ تمام پہلو

ان کی اردو اور فارسی شاعری میں ایک مستقل تجربہ کی حیثیت رکھتے ہیں۔

"بادِ مخالف" کے زیرِ بحث حصے کا آغاز ایک استفہامی آواز سے ہوتا ہے۔ "من کیستم؟" جواب ملتا ہے "دل شکستہ، غمزدہ" اس استفہامی آواز کے جواب میں غالبؔ کی ذات کے اندر سے بہت سی آوازیں نکلتی ہیں اور یہ سب آوازیں شاعر کی نفسی، جذباتی اور حسی دنیا کے آشوب کی تمثالیں بناتی ہیں:

کیستم؟ دل شکستہ غمزدہ	میں کون ہوں، ایک دل شکستہ اور غمزدہ آدمی ہوں۔
بیدلی، خستہ ستم زدہ	جو اداس ہے، دکھی ہے اور ستم کا مارا ہے۔
برق بے طاقتی بجان زدہ	جس کی روح کو بے بسی کی بجلی پھونک گئی اور
آتش غم بخانماں زدہ	جس کے گھر بار کو غم کی آگ نے جلا ڈالا۔
از گداز نفس بتاب و تبی	نفس کے سوز سے عجب پریشانی میں مبتلا اور
در بیابان یاس تشنہ لبی	ناامیدی کے بیاباں میں پیاسا آدمی۔
خس طوفانیِ محیط بلا	مصیبت کے طوفانی سمندر کا ایک تنکا۔
سرِ بسر گرد کاروان فنا	اور فنا کے قافلے کی گرد کا جھونکا۔
دردمندے جگر گداختہ ای	ایک دردمند جس کا جگر پگھل چکا ہے اور
از غم دہر زہرہ باختہ ای	زمانے کے غم نے حوصلہ پست کر دیا ہے۔
در آگاہی فنا زدہ ای	جو فنا (موت) کی آگاہی کا دروازہ کھٹکھٹا چکا اور
ہمہ برخویش پشت پا زدہ	خود اپنی ذات پر ٹھوکر مار چکا ہے۔
چہ بلاہا کشیدہ ام آخر	(میں ایسا شخص ہوں) کیسی کیسی مصیبتیں جھیل کر
کہ بدیں جا رسیدہ ام آخر	بالآخر یہاں پہنچا ہوں۔
بہ سیہ روزِ غربتم بنید	میری مسافری کے دشوار دنوں اور
تیرہ شبہائے وحشتم بنید	وحشت کی سیاہ راتوں پر غور کرو۔
اندوہ دوری وطن نگرید	وطن سے دوری کا غم اور دوستوں
غمِ ہجرانِ انجمن نگرید	سے جدائی کا صدمہ، اس پر نظر کرو۔
نہ ہمیں نالہ و فغاں بہ لبم	صرف اتنا نہیں کہ لبوں پر فریاد آتی ہے۔
من و جاں آفریں کہ جاں بہ لبم	بلکہ خدا گواہ، جان لبوں پر آئی ہوئی ہے۔
مویہ چوں موی کردہ است مرا	فریاد نے مجھے (گھلا کر) بال کی طرح (دبلا) کر دیا اور
نصہ بدخوی کردہ است مرا	رنج نے چڑچڑا بنا دیا ہے۔[۴۲]

غالبؔ کے ہاں شکستِ ذات اور آشوبِ زیست کی جو شکلیں بنتی ہیں، ان کا ایک نمونہ "بادِ مخالف" کا مذکورہ

بالا حصہ پیش کرتا ہے۔ "بادِ مخالف" کے اشعار میں ایک ترحم خیز (Pathetic) منظر نامہ بنتا ہے۔ اس منظر نامہ کی فضا میں ایک بے بس، دل گرفتہ، اداس اور جگر گداختہ فرد کا نوحۂ غم بلند ہوتا ہے۔

"مثنوی بادِ مخالف" کے پس منظر میں اب غالبؔ کی غزل کا منظر نامہ دیکھیے تو اس میں بھی لاحاصلی، بے ثمری اور یاسیت کی گہری تہیں ملتی ہیں:

میرے غم خانہ کی قسمت جب لکھی جانے لگی — لکھ دیا منجملۂ اسبابِ ویرانی مجھے

جہاں میں غم و شادی بہم ہمیں کیا کام — خدا نے ہم کو دیا ہے وہ دل کہ شاد نہیں

غالبؔ کے ہاں گریہ اور نالہ وزاری کی شدید صورتیں بھی ملتی ہیں۔ شدائد کے یہ طوفان، آگ اور خون کی بے شمار تمثالوں میں ڈھل جاتے ہیں۔ یہ ان کے شعری مزاج کی خاصیت ہے کہ وہ زندگی میں معمول کے تجربوں کی جگہ شدت پسندانہ تجربات کی طرف مائل ہیں۔ غالبؔ کے اسی رویے کو دیکھ کر یہ کہا گیا ہے کہ غالب کے احساس کی دنیا میں شدت ایک مرغوب کیفیت ہے۔ غم کھانے میں، مے پینے میں، فریاد کرنے میں، صحرانوردی کرنے میں، خطرات جھیلنے میں...... غرض ہر رخ اور ہر جہت غالبؔ کو شدید کیفیتوں کی طلب ہے۔[۲۹]

غالبؔ ایک نابغۂ روزگار شاعر تھے۔ نابغہ کبھی بھی اوسط درجے کی سوچ کے ساتھ زندہ نہیں رہ سکتا۔ وہ اپنے وسیع ظرف اور فکر کے حوالے سے ہمیشہ ایک بلند تر سطح پر اپنے تجربے کا اظہار کرتا ہے۔ ایک عام شاعر کے ہاں اگر تجربہ میں اشک بہتے نظر آتے ہیں تو غالبؔ کے ہاں یہ اشک طوفانِ اشک سے کم تر سطح پر نہ ملیں گے۔ عام حالتوں میں بھی وہ جوشِ اشک کی سطح پر ملے گا۔ عام شعرا کے ہاں گریہ زاری ملے گی مگر غالبؔ کی شدت پسند طبع سیلابِ گریہ اور طوفانِ گریہ سے کم تر سطح پر اپنا اظہار نہ کر سکے گی۔ بڑے شاعر کا ہر معاملہ بڑا ہوتا ہے۔ عام غزل گو شاعر کی آنکھ سے آنسو بہتے ہیں مگر غالبؔ کے ہاں "جوئے خوں" رواں ہوتی ہے۔ غالبؔ کی شاعری چوں کہ شدائد سے خاص مناسبت رکھتی ہے۔ ان کی غزل میں اگر نالہ اور گریہ کی تراکیب کا جائزہ لیا جائے تو ان میں واضح طور پر انتہائے گریہ کی حالتیں نظر آتی ہیں:

ہیں بسکہ زورِ بادہ سے شیشے اچھل رہے — ہر گوشۂ بساط ہے سر شیشہ باز کا

شب کہ برقِ سوزِ دل سے زہرہ ابرِ آب تھا — شعلۂ جوالہ ہر اک حلقۂ گرداب تھا

واں خود آرائی کو تھا موتی پرونے کا خیال — یاں ہجومِ عشق میں تارِ نگہ نایاب تھا

جلوۂ گل نے کیا تھا واں چراغاں آبِ جو — یاں رواں مژگانِ چشمِ تر سے خونِ ناب تھا

فرش سے تا عرش واں طوفاں تھا موجِ رنگ کا — یاں زمیں سے آسماں تک سوختن کا باب تھا

آئے ہیں پارہ ہائے جگر درمیانِ اشک — لایا ہے لعلِ بیش بہا کاروانِ اشک

رونے نے طاقت اتنی نہ چھوڑی کہ ایک بار — مژگاں کو دوں فشار پئے امتحانِ اشک

سینے کا داغ ہے وہ نالہ کہ لب تک نہ گیا — خاک کا رزق ہے وہ قطرہ کہ دریا نہ ہوا

گھر ہمارا جو نہ روتے بھی تو ویراں ہوتا — بحر گر بحر نہ ہوتا تو بیاباں ہوتا

آئے ہے بے کسیِ عشق پہ رونا غالبؔ
کس کے گھر جائے گا سیلاب بلا میرے بعد

کیوں گردشِ مدام سے گھبرا نہ جائے دل
انسان ہوں پیالہ و ساغر نہیں ہوں میں

ترسم کہ دھد نالہ جگر را بدریدن
قطع نظر از جیب' بدوزیم لبم را

مقدمِ سیلاب سے دل کیا نشاط انگیز ہے
خانہ عشق مگر ساز صدائے آب تھا

بسان موج می بالم بہ طوفان
بہ رنگ شعلہ می رقصم در آتش

غالبؔ کی شعری شخصیت کی شکست وریخت' واماندگی' اضمحلال اور یاسیت کا تعلق اگرچہ اس کی اپنی ذات سے ہے مگر ذات سے بڑھ کر ان عوامل کا تعلق اس کے عہد کے ساتھ بھی ہے یعنی غالبؔ اپنے دور کی ایک علامت ہے اور اس علامت کی شکست' بے بسی' یاسیت اور انفعالیت اس دور کی ایک علامت بن جاتی ہے۔ گویا ان کی ذات' ذات نہیں بلکہ ایک دورِ زوال کی علامت بھی ہے۔

آخری دور کے زوال کے شدائد کے باعث غالبؔ اور ان کا عہد ایک نفسیاتی کش مکش سے دوچار ملتا ہے۔ عظمت و شوکت اور قوت سے یک سر محروم یہ عہد سیاسی' تہذیبی اور معاشی ذلتوں کا سامنا کر رہا تھا۔ یورپ سے آئی ہوئی ایک غیر سیاسی طاقت رفتہ رفتہ پورے ملک پر مسلط ہو چکی تھی۔ تہذیبی' سیاسی اور فوجی ادارے ٹوٹ پھوٹ چکے تھے۔ یہ وہ ادارے تھے جو کبھی طاقت و حشمت کا سرچشمہ تھے۔ ہندوستان کا بادشاہ' شاہ عالم' دلی کے ویران تخت پر بیٹھا کبھی مرہٹوں سے گزند اٹھاتا تھا اور کبھی روہیلوں سے اور پھر بالآخر ۱۸۰۳ء میں اس کی بادشاہت کا بھرم ایسٹ انڈیا کمپنی سے سیاسی معاہدے کے بعد بالکل ٹوٹ گیا تھا۔ اب بادشاہت مکمل طور پر علامتی رہ گئی تھی اور وہ بھی چند دہائیوں کی مہمان' لہٰذا ایسے زمانہ میں عظمت و شوکت سے محروم خاندان' افراد اور ادارے صرف اپنے ماضی کی شان و شوکت کے خیال میں زندہ تھے۔ ماضی کی عظمتوں کو یاد کرتے ہوئے وہ اپنے حال کی بدحالی کا نفسیاتی مداوا کرتے تھے۔ غالبؔ اور ان کے دور کے دیگر افراد میں نسلی عظمت و برتری کا پس منظر یہی تھا۔

غالبؔ کے ہاں شکست ذات اور بے بسی و لاحاصلی کی جو شکلیں ابھرتی ہیں' ان پر کمپنی کی حکمت عملیوں کا گہرا سایہ ملتا ہے۔ غالبؔ نے کمپنی اور اس کے افسران کی کتنی ہی تعریف کیوں نہ کی ہو' یہ نہیں بھولنا چاہیے کہ یہ سب کچھ دنیاداری کا تقاضا تھا اور اپنے آپ کو مزید شکست وریخت سے بچانے کے لیے تھا۔ کمپنی کے حکام سے ملنے اور ان کے نخرے برداشت کرنے میں یقیناً ان کو ذلت کا سامنا کرنا پڑتا تھا۔ وہ سمجھتے تھے کہ ہندوستان میں قومی حکومت ہوتی تو ان غیر ملکی آقاؤں کی خوشامد کرنے کی ضرورت نہ ہوتی۔ برطانوی حکام سے ملاقاتوں میں ان کی شخصی انانیت بار بار مجروح ہوتی تھی لیکن یہ سب کچھ انتخابی یا اختیاری نہ تھا بلکہ یہ تاریخ کا وجودی جبر تھا۔ تاریخ کے اس جبر سے پورا معاشرہ صید زبوں بن گیا تھا۔ خود غالبؔ کی اپنی ذات میں صید ہونے کا شعور موجود ہے۔ ان کی شخصیت میں آگ' خون' دھوئیں اور طوفان کی تمثالیں اسی طرزِ احساس کی مظہر ہیں۔ گھر کی ویرانی اور وہ بھی صحرا جیسی ویرانی محض ذات کے شعور سے ہی وابستہ نہیں ہے۔ اس پر تاریخ اور سیاسی عمل کا گہرا اثر ہے۔ صحرا' ریت اور اس نوعیت کے دیگر تلازمے اور تمثالیں جہاں غالبؔ کی ذات کی ویرانی کی مظہر ہیں' وہاں اس عہد کی سیاسی

اور تہذیبی ویرانی اور خانہ خرابی کو بھی پیش کرتی ہیں اور یہ تھا وہ پس منظر اور نو آبادیاتی صورتِ حال جس میں غالبؔ کی شخصیت "نقش فریادی" بن جاتی ہے۔ اس ماحول کے وسیع تناظر میں غالبؔ کو دیکھیے، وہ اپنے عہد کے اوراق پر بھاری قدموں سے چلتا ہوا نظر آتا ہے اور اپنی محرومیوں اور حسرتوں کے سبب "نقش فریادی" کی صورت اختیار کر لیتا ہے جس کی فریاد سننے والا کوئی نہ تھا اور جو تاریخ کے وجودی جبر کی شہادت دے رہا تھا:

نے گلِ نغمہ ہوں نہ پردۂ ساز　　　میں ہوں اپنی شکست کی آواز

غالبؔ کے شدت پسند طرزِ احساس کا ایک شدید اظہار "آگ" اور "خون" کے استعاروں، تلازموں اور تمثالوں میں بھی ہوا ہے۔ آگ اور خون کی تمثالوں کے روپ میں ذات کی فسردگی، فشار، شکست و ریخت اور پگھل جانے کی انتہائی شکلیں موجود ہیں اور ان تمثالوں کے پس منظر میں جولاں گاہ حیات کے عذابِ مسلسل میں غالبؔ کھڑا نظر آتا ہے جو نہایت ہمت اور حوصلے سے "جوئے خوں" بہانے میں مصروف ہے۔ میرؔ کے ہاں خون کی تمثال ان کے عہد کی سیاسی تباہی کا نتیجہ تھی۔ انسانی بستیوں کی بربادی، انسان کی بے حرمتی، جنگ و جدل اور عام انسانوں کے قتل کے باعث خون کی تمثال میرؔ کی غزل میں بہت نمایاں ہے۔ غالبؔ کا عہد ان کے مقابلہ میں سیاسی طور پر امن و سکون کا دور تھا۔ اس لیے غالبؔ کے ہاں خون کی تمثال عام طور پر ان کے ذاتی آشوب کا نتیجہ ہے:

چپک رہا ہے بدن پر لہو سے پیراہن　　　ہماری جیب کو اب حاجت رفو کیا ہے

رگِ سنگ سے ٹپکتا وہ لہو کہ پھر نہ تھمتا　　　جسے غم سمجھ رہے ہو یہ اگر شرار ہوتا

میں نے جنوں میں کی جو اسد التماسِ رنگ　　　خونِ جگر میں ایک ہی غوطہ دیا مجھے

غنچہ پھر لگا کھلنے آج ہم نے اپنا دل　　　خوں کیا ہوا دیکھا گم کیا ہوا پایا

ہے خونِ جگر جوش میں دل کھول کے روتا　　　ہوتے جو کئی دیدۂ خوں نابہ فشاں اور

ہے موج زن اک قلزم خوں کاش یہی ہو　　　آتا ہے ابھی دیکھیے کیا کیا مرے آگے

شدت پسندانہ طرزِ احساس کی اس شاعری میں ان کو کائنات کے صرف ان مظاہر سے دلچسپی ہے جو کسی نہ کسی شکل میں عظمت، شدت، وسعت، تندی اور توانائی کے حامل ہیں۔ دھوپ، سایہ، آب جو اور اسی قسم کے عام مظاہر کی جگہ وہ آگ، دریا، سمندر، سیلاب اور تلاطم کی زوردار تمثالیں بناتے ہیں۔ ان کے نہایت بلند تخلیقی ذہن کے لیے عام قسم کے مظاہر بہت کم مہیجات کا سامان بنتے ہیں۔ ان کے اندر کی نفسی توانائی اور تخلیقی عمل کی قوت ہمیشہ شدت پسندانہ طرزِ احساس کو منتخب کرتی ہے۔

غالبؔ، ذوقؔ و ظفرؔ کی طرح زندگی کے چھوٹے چھوٹے تجربات کے شاعر نہیں ہیں۔ ان کا شعری تجربہ ہر شے میں شدت اور توانائی تلاش کرتا ہے۔ اس اعتبار سے دیکھا جائے تو دو مظاہر ایسے ہیں جو ہمیشہ ان کی توجہ کا مرکز بنے رہے ہیں اور غالبؔ ان مظاہر کی شدت اور تندی کو اپنی تخلیقی ذات کی لازوال توانائی کا ذریعۂ اظہار بناتے

رہے ہیں۔ یہ مظاہر عمر بھر ان کے شعری باطن کی گہرائیوں سے مسلسل جھانکتے اور بار بار ان کو اپنی طرف کھینچتے رہے۔ یہاں ہماری مراد "پانی" اور "آگ" سے ہے۔ زندگی میں یافت کی مشکلات، شکستِ مسلسل، ناکامیوں کی یلغار، ہر بار مایوسی اور ہر بار امید کا بندھنا اور پھر ٹوٹ جانا، قرض خواہوں اور زندگی کے مادی مطالبات کے ہاتھوں ہمیشہ سبک سر ہوتے رہنا، پریشانیوں، تنہائیوں اور نہ ختم ہونے والے مصائب کا سامنا کرتے رہنا یہ سب چیزیں ایسی تھیں کہ ردعمل کے طور پر ان کے اندر ایک شدت پسند طرزِ احساس نے جنم لیا تھا اور یہی طرزِ احساس ان کی شخصیت اور شاعری کی اساس اور پہچان بن گیا تھا۔ اس مقام پر ہم ان کی شاعری میں "آگ" کے کردار کا ذکر کریں گے۔

"آگ" ان کی شاعری میں کئی شکلوں میں ملتی ہے۔ پہلے یہ دیکھیے کہ ان کے ہاں آگ مسرت، نشاط اور دشادمانی کا ذریعہ بھی بن جاتی ہے۔ جو چاہت وہ شراب کے ساتھ رکھتے ہیں، وہی چاہت آگ کے ساتھ بھی ہے۔ شراب بھی تو آتشِ سیال ہے۔ دیکھا جائے تو غالب ایسی تمام چیزوں سے محبت کرتے ہیں جو ان کی ذات میں حرکت وحرارت اور جذبات کی دنیا کو برانگیختہ کر سکیں۔ وہ سکون سے زیادہ آشوب، ہنگامے اور آشفتگی کی طرف مائل ہیں۔

دل چسپ بات یہ ہے کہ آگ کے اندر بھی غالب نے خودادیتی دریافت کر لی ہے۔ شاعر کے سینے میں آگ کی شدت دیکھ کر خود آگ رشک کرنے لگتی ہے اور اپنے شعلے کو بہ صورت خنجر سینہ میں اتار لیتی ہے۔ چنانچہ اپنی ذات کے ساتھ جارحیت کر کے صرف غالب ہی لطف نہیں اٹھاتا، اس کے مرغوب مظاہر بھی اس کی طرح سے لطف وسرور حاصل کرتے ہیں۔

غالب اپنی نہاد کو آتش سے منسوب کرتا ہے اور اسی آتش کی وجہ سے اس کے دل میں لالہ و ارغواں کی طلب نہیں ہے۔ وجہ یہ ہے کہ اس کی ذات آتش سے معمور ہے۔ جہاں لالہ و ارغواں کی کثرت ہے۔ آگ کے ساتھ اس کی محبت اس حد تک بڑھتی ہے کہ وہ اپنے شعلۂ شوق کی افزونی کے لیے خدا سے دعا کرتا ہے:

آتش اندر نہاد من زدہ اند لالہ و ارغواں نمی خواہم

الٰہی شعلۂ شوقم فزوں ساز مرا آتش کن و در عالم انداز

غالب آگ کی لذات سے کس طرح مسرور اور شادکام ہوتے ہیں، یہ دیکھنے کے لیے ذرا ان کی یہ فارسی غزل دیکھیے جس میں آگ، دل شادی اور نشاط کی مظہر بن جاتی ہے۔ یوں لگتا ہے کہ اس مظہر کا وجود ان کے جسم کے واسطے سکون وراحت کا سامان فراہم کرتا ہے۔ اس عمل میں خودادیتی کا رنگ بھی موجود ہے۔ آگ کہ جو شدائدِ حیات کو ظاہر کرتی ہے، اپنی انتہا پر پہنچ کے غالب کے لیے لذات کا سبب بن جاتی ہے:

خوشا حالم، تن آتش بستر آتش

سپندی کو کہ افشانم بر آتش

سبحان اللہ! کیا خوش نصیبی ہے۔ تن سراسر آگ، بستر سرتاپا آگ ہے۔ ہرمل کہاں ہے کہ آگ میں جلاؤں (اور اپنے آپ کو نظر بد سے بچاؤں)

یہاں آگ سے مراد الگ آگ نہیں یہی شاعر کا جلتا ہوا تن بدن اور بستر۔

ز رشکِ سینۂ گرمے کہ دارم
کشد از شعلہ برخود خنجر آتش

میرے تپتے ہوئے سینے کی گرمی کو دیکھ کر آگ کو مجھ پر رشک آرہا ہے اور وہ اپنے ابھرتے ہوئے شعلے کو جو خنجر کی طرح ہے' اپنے سینے میں گھونپ رہی ہے۔ (گویا آگ سے جو شعلہ ابھر رہا ہے' وہ ایک خنجر ہے جو آگ کے سینے میں ڈوبا ہوا ہے۔)

بہ خلد از سردیِ ہنگامہ خواہم
بر افروزم بگردِ کوثر آتش

جنت میں دنیا کے ہنگاموں کی سی گرم بازاری نہیں ہوگی۔ ایک سرد مہری کا عالم ہوگا۔ چنانچہ شاعر اس پر طنز کرتے ہوئے کہتا ہے کہ خلد کی بے کیف فضا دیکھ کر جی چاہتا ہے کہ کوثر کے ارد گرد کچھ آگ جلائی جائے تاکہ زندگی کی گرمی کا کچھ سماں نظر آئے۔

دلے دارم کہ در ہنگامۂ شوق
سرشتش دوزخست و گوہر آتش

مجھے اللہ نے وہ دل دیا ہے کہ عالم شوق میں اس کی طبیعت دوزخ کی طرح ہوتی ہے اور اس کی اصل آگ ہے۔

بسانِ موج می بالم بہ طوفاں
برنگ شعلہ می رقصم در آتش

میں لہر کی طرح طوفان میں پھلتا پھولتا ہوں اور شعلے کی طرح آگ میں رقصاں ہوتا ہوں۔

بداں ماند ز شاہد دعوئ مہر
کہ ریزد از دم افسوں گر آتش

معشوق کی زبان سے محبت کا دعویٰ یوں معلوم ہوتا ہے جیسے کسی سحر پھونکنے والے کے منہ سے آگ برس رہی ہو (جو مصنوعی اور نظر کو دھوکہ دینے کے لیے ہوتی ہے۔)

دلم را داغ سوز رشک مپسند
مزن یارب بجان کافر آتش

اے خدا کسی کافر کو دوزخ کی آگ میں مت ڈال کیونکہ مجھے اسے اس عالم میں دیکھ کر اس پر رشک آئے گا اور میں رشک کی آگ میں جلوں گا۔[۷]

خواہش رکھنا اور خواب دیکھنا زندہ انسانوں کا کام ہے اور زندہ انسانوں میں درجات بھی ہو سکتے ہیں کہ جس کا انحصار کثرت آرزو اور پھر حصول آرزو کی سرگرمی پر ہے۔

غالبؔ کی شاعری میں خواہش، حسرت اور ناتمامی کی صورت میں ملتی ہے مگر ان کی نفسی توانائی کا یہ شعلہ بہ دستور روشن رہتا ہے۔ ان کے ہاں "شکستِ آرزو" کا مطلب مزید آرزو سے وابستہ ہے۔ وہ شکست سے حوصلہ نہیں ہارتے بلکہ "تجدیدِ تمنا" کے لیے جستجو کرتے ہیں۔ آرزو میں احساسِ شکست ان کے اندر حوصلہ مندی، جگر داری اور ولولہ انگیزی کو جنم دیتا ہے۔ گویا غالبؔ شکستِ آرزو سے مغلوب اور بے دل نہیں ہوتا۔ ان کی طبعی اذیت پرستی اور ذات کے ساتھ جارحیت کے رجحان کے سبب ان کی طبع آرزو سے لذات حاصل کرتی ہے۔ اس میدان میں غالبؔ بالآخر ایک ایسے مقام پر نظر آتے ہیں جہاں ان کے لیے آرزو سے زیادہ شکستِ آرزو باعثِ مسرت بن جاتی ہے۔ زندگی سے مفاہمت کا یہ عجب رستہ تھا مگر غالبؔ کہ جس کے مقدر میں شکست پر شکست لکھی تھی، وہ زندگی کی ان ناکامیوں سے ہار ماننے والا نہ تھا۔ زندگی کی ان منفی قوتوں کو اس نے اپنے لیے ایک مثبت قوت کے طور پر قبول کر لیا تھا حتیٰ کہ یہ رجحان ان کی شاعری میں تخلیقی قوت کا درجہ حاصل کر لیتا ہے۔ آیئے ذرا یہ دیکھیں کہ غالبؔ آرزو کی شکست سے کیسے سرشار ہوتا ہے:

طبع ہے مشتاقِ لذت ہائے حسرت کیا کروں ۔۔۔ آرزو سے ہے شکستِ آرزو مطلب مجھے
مدعا محوِ تماشائے شکستِ دل ہے ۔۔۔ آئینہ خانہ میں کوئی لیے جاتا ہے مجھے
ہوں میں بھی تماشائیِ نیرنگِ تمنا ۔۔۔ مطلب نہیں کچھ اس سے کہ مطلب ہی بر آوے

خواہش کا سدا روشن رہنے والا الاؤ غالبؔ کو مغلوب بھی کیسے کر سکتا تھا۔ طلبِ زیست کی بے پایاں حرارت اسے زیست سے بے حد قریب رکھتی ہے۔ حیرت اس بات پر ہے کہ جس شخص نے جوانی کا بہترین زمانہ پنشن کی سرگرانی اور نہ ختم ہونے والی پریشانی میں بسر کیا، جو شخص قرضوں کے انتہائی اذیت ناک بوجھ تلے مستقل طور پر دبا رہا، وہ اپنی طبع میں خواہش کو کیسے زندہ رکھ سکا۔ پنشن اس کے لیے ہمیشہ امید و یاس کی تمثال بنی رہی۔ وہ ہر شکست اور ہر مایوسی کے بعد امید کا دامن تھام لیتا تھا۔ جیسا کہ ہم یہ کہہ چکے ہیں کہ یہ پنشن اس کے لیے دیوارِ گریہ کی حیثیت اختیار کر چکی تھی جس کے سامنے وہ گریہ زاری کر کے تزکیہ نفس کر لیتا تھا۔ موت سے چند برس پیشتر تک وہ اس دیوارِ گریہ کے سامنے کھڑا نظر آتا ہے۔ ہر گریہ زاری کے بعد یہ دیوار اس کے لیے امید کی تمثال بن جاتی ہے۔ مستقبل میں اسے کچھ روشنی کے آثار نظر آنے لگتے ہیں۔ چنانچہ ہر شکست کے بعد یہی روشنی اس کے لیے "تجدیدِ تمنا" کا خوش کن اور امید افزا سامان بھی فراہم کر دیتی تھی۔

نہ لائے شوخیِ اندیشہ رنجِ تابِ نومیدی ۔۔۔ کفِ افسوس ملنا عہدِ تجدیدِ تمنا ہے

غالبؔ کی فارسی غزلوں میں خواہش کی ایک ایسی آواز بھی سنائی دیتی ہے کہ جس کی حیثیت نعرہ مستانہ کی سی ہے۔ وہ اپنی ذات کے حصار سے بلند ہو کر اپنے ہم مشربوں اور دوستوں کو صدا دیتا ہے۔ یہاں وہ ذات سے مخاطب نہیں ہوتا، اس کا تکلم دوستوں کے ساتھ ہوتا ہے۔ یوں محسوس ہوتا ہے کہ ذات کے حصار میں سفر کرتے کرتے نہ صرف وہ اپنے آپ سے بلکہ روایت کے بندھنوں سے بھی پریشان خاطر ہو جاتا ہے۔ زندگی کی یکسانیت،

سستی اور زوال کے باعث وہ ایک جیسی حالت میں گرفتار نہیں رہ سکتا کیوں کہ یکسانیت' بے معنویت اور روایت کا منفی دباؤ اسے اعصاب زدہ کر دیتا ہے۔ زندگی کے ایسے مراحل ہی میں اس کی ذات کے نہاں خانوں سے ایک نعرۂ مستانہ ابھرتا ہے۔ وہ زندگی کے مروجہ اسالیب کو توڑ کر کچھ دیر کے لیے ایک ایسی زندگی کی فینٹسی (Fantasy) بناتا ہے جو صرف اس کے خواب و خیال میں آباد ہے۔ مایوسیوں' ناکامیوں اور حسرتوں کی حالت سے دور رہ کر وہ اپنے تصورات کی ایک دنیا تخلیق کرتا ہے:

بیا کہ قاعدہ آسماں بگردانیم
قضا بگردش رطل گراں بگردانیم

آ کہ آسمان کے قاعدے کو بدل ڈالیں' شراب کا بڑا پیالہ گردش میں لائیں اور نظام قضا کو درہم برہم کر دیں۔ (ایک ایسی دنیا وجود میں لائیں جو ہمارے موافق ہو۔)

ز چشم و دل بہ تماشا تمتع اندوزیم
ز جاں و دل بہ مدارا زیاں بگردانیم

اس منظر سے تو اور میں دل اور آنکھوں کو لذت اندوز کریں اور ہماری جان و دل کو جو جو دکھ (زیاں) پہنچے' ان کی تلافی کریں اور جی بھر کر خوش ہوں۔

بگوشۂ بنشینیم و در فراز کنیم
بکوچہ بر سر رہ پاسباں بگردانیم

ایک گوشے میں دونوں بیٹھ جائیں اور دروازہ بند کر دیں اور گلی میں پاسبان کو پاسبانی پر لگائیں (تاکہ ہماری اس خلوت میں کوئی مخل نہ ہو۔)

اگر ز شحنہ بود گیر و دار نندیشم
وگر ز شاہ رسد ارمغاں' بگردانیم

اگر کوتوال کی طرف سے کوئی گرفت ہو تو ہم بے خوف رہیں اور اگر ایسے میں بادشاہ بھی کوئی تحفہ بھیجے تو اس تحفے کو لوٹا دیں۔

اگر کلیم شود ہمزبان سخن نہ کنیم
وگر خلیل شود میہماں بگردانیم

اگر کلیم ہم سے ہم کلام ہونا چاہیں تو ہم بات نہ کریں اور اگر خلیل ہمارے مہمان ہونا چاہیں تو انہیں بھی واپس بھیج دیں۔

گل افکنیم و گلابے بہ رہگذر پاشیم
مے آوریم و قدح درمیاں بگردانیم

گل پاشی کریں اور راستے میں گلاب چھڑکیں۔ شراب لا کر جام کو گردش میں لائیں۔

ندیم و مطرب و ساقی ز انجمن رانیم
بہ کاروبار زنِ کارداں بگردانیم

اس مختصر سی محفل سے ندیم (ہم مشرب) مغنی اور ساقی سب کو نکال دیں اور کام کاج کے لیے ایک ایسی عورت کو متعین کریں جو اس طرح کی صحبتوں کے رموز و آداب سے واقف ہو۔

گہے بہ لابہ سخن با ادا بیا میزیم
گہے بہ بوسہ زباں در دھاں بگردانیم

کبھی خوشامد کی باتوں میں بھی حسین انداز (ادائیں) پیدا کریں، کبھی بے تکلف ایک دوسرے کا منہ چوم لیں اور پھر چٹخارے لیں۔

خوشامد میں لطیف اشارہ بوسہ طلب کرنے کی طرف ہے۔

نہیم شرم بہ یک سو و باہم آویزیم
بہ شوخیِ کہ رخِ اختراں بگردانیم

پھر شرم و حجاب ایک طرف رکھ دیں اور (بے اختیاری کے عالم میں) ایک دوسرے سے لپٹ جائیں۔ اس شوخی اور بے باکی سے کہ ستارے اپنا منہ موڑ لیں۔

ز جوش سینہ سحر را نفس فروبندیم
بلائے گرمیِ روز از جہاں بگردانیم

ہمارے سینے میں سانس جوش محبت سے یوں اچھل رہا ہو کہ صبح کا سانس رک جائے (صبح کی ہوا بند ہو جائے یعنی طلوع ہی نہ ہو) اور دنیا سے دن کی گرمی کی مصیبت ٹل جائے۔

شب وصال کو اتنا طویل کر دیں کہ صبح نمودار ہی نہ ہو۔ وہ سمجھیں رات ہے' یہاں تک کہ گلہ بان جو ریوڑ لے کر (صبح سے ذرا پہلے) باہر میدان کو جا رہے ہوں' آدھے راستے سے لوٹ جائیں۔

بہ جنگ باج ستانان شاخساری را
تہی سبد ز درِ گلستاں بگردانیم

صبح کو درختوں کی شاخوں سے پھول چننے والوں کو سختی سے روک دیں تا کہ وہ خالی ٹوکری لے کر باغ کے دروازے ہی سے واپس ہو جائیں۔

ایک تو رات کا تصور کر کے اور دوسرے اس لیے کہ باغ کی ساری شادابیاں اب ہماری ہیں' ان کی نہیں ہیں۔

بہ صلح بال فشاناں صبحگاہی را
ز شاخسار سوے آشیاں بگردانیم

صبح کے وقت پرواز کرنے والے پرندوں کو دوبارہ گھونسلوں کی طرف صلح و آشتی کے ساتھ بھیج دیں۔

باغبانوں کو تو جھگڑا کر کے نکالا جا رہا ہے لیکن پرندوں کا کچھ پاس خاطر ہے۔ اس واسطے ان کے لیے صلح و آشتی کا برتاؤ کیا جا رہا ہے۔

زر حیدریم من و تو زما عجب نبود
گر آفتاب سوے خاوراں بگردانیم

میں اور تو حیدر سے وابستہ ہیں، اگر ہم آفتاب کا رخ مشرق کی طرف پھیر دیں تو یہ کوئی عجیب بات نہ ہوگی۔

بمن وصالِ تو باور نمی کند غالبؔ
بیا کہ قاعدۂ آسماں بگردانیم

دو دوستوں کا ملنا یا عاشق و معشوق کا وصال مشکل بات ہے، آسمان کی گردش (حالات) ہمیشہ آڑے آتی ہے۔ کہتا ہے: غالبؔ کو میرے اور تیرے وصال کا یقین نہیں آتا (اس لیے یہ قاعدہ آسماں ہے) آمل جائیں اور آسماں کے اس کہنہ آئین کو یکسر بدل دیں۔[۴۵]

وہ سب کچھ جو غالبؔ اس دنیا میں حاصل نہ کر سکا، اس کا حصول وہ اپنی شعری فینٹسی میں کر لیتا ہے۔ ایک اور فارسی غزل میں بھی اس نے اسی قسم کی دنیا کا خواب دیکھا ہے۔

چوں عکسِ پل بہ سیل بہ ذوقِ بلا برقص
جا را نگاہ دار وہم از خود جدا برقص

زندگی بھر خواہشوں کے قتل عام کا منظر دیکھنے میں گزرا تھا۔ تا آں کہ اس نے تمناؤں کی شکست سے لذت آزار کا لطف لینا شروع کیا مگر اس کا نفسی شعور جب از بس گراں بار ہو جاتا ہے تو اس کے ترفع کے لیے وہ کسی فینٹسی کو تشکیل دینے لگتا ہے۔ مسرت و بہجت کے سامان فراہم کرتا ہے۔ موسم، محبوب، شراب اور حسین مناظر سے متخیلہ شاداب ہو کر جو فینٹسی بناتا ہے، اس سے شاعر کا اعصاب زدہ نفسی شعور کچھ دیر کے لیے گراں بارِ حیات کو فراموش کر کے عیش و طرب سے مسرور ہونے لگتا ہے۔

بڑا ادب وہی ہے جو اپنے زمانے میں عظمت رکھتا ہو اور جب زمانہ گزر جائے تو اس کی یہ عظمت لازماں ہو کر بھی زندہ رہے۔ اس ادب کی جڑیں ایک طرف اگر اپنے زماں میں پیوست ہوتی ہیں تو دوسری طرف اس زمانی حالت سے بلند ہو کر مستقبل کی لازمانی حالت میں بھی نامعلوم طور پر پھیلتی جاتی ہیں۔ ایسا ادب اپنی تہذیبی اور ادبی قدر و قیمت کے ساتھ ساتھ اس عصری حساسیت کے حوالے سے بھی زندہ رہتا ہے جو اس کی زمانی کیفیت کی بدولت پیدا ہوئی تھی۔ لیکن اس ادب میں موجود فن، فکر اور جمالیات کی لازوال قدریں اسے لازماں بنا دیتی ہیں۔ کیا وجہ ہے

کہ آج استاد ابراہیم ذوقؔ اپنے زمانہ کے دائرے میں مقید ہو کر رہ گیا ہے۔ اپنی عظمت وفنی بزرگی کے باوجود اس کا ادبی وجود سمٹتے سمٹتے بیسویں صدی کے عقب میں کہیں پناہ لینے پر مجبور ہو جاتا ہے۔ اس کی وجہ صاف ظاہر ہے کہ ادب کی لازماں قدریں ذوق سے اپنی شناخت نہیں کرپاتیں اور اسے دھکیلتے دھکیلتے ۱۸۵۷ء کے قرب وجوار میں چھوڑ دیتی ہیں کہ تاریخ ادب میں یہ اس کا مناسب مقام تھا۔

ذوقؔ نے اپنے عہد کو وہی کچھ دیا جو کچھ کہ اس کا عہد طلب کر رہا تھا۔ چنانچہ وہ اس عہد کے مشترکہ تجربے کی آواز اور پہچان بن گیا تھا۔ اس نے اپنے عہد کی روایت سے کوئی بگاڑ پیدا نہ کیا تھا اور نہ ہی تغیر و تبدل کے کسی جان گداز تجربے سے گزرا تھا۔ اس لیے ذوقؔ نے وہی ادب پیدا کیا جو اس دور کی مقبول ادبی روایت چاہتی تھی۔ زبان' محاورہ' روزمرہ' اخلاقی درس' ہلکا پھلکا تصوف اور ذرہ سا عشق...... یہ تھا اس مقبول روایت کا دستور۔ یہ ہی وجہ تھی کہ اپنے عہد سے مکمل سمجھوتہ کر کے وہ اپنی زندگی میں واقعتاً عظیم شاعر بن گیا تھا۔

غالبؔ کے ہاں بہ یک وقت زمانی اور لازمانی صورت حال ملتی ہے۔ ۱۸۱۶ء کے آس پاس اس کا شعری وجود تاریخ میں حرکت کرتا ہوا ملتا ہے۔ اس وجود کی حرکت ادبی تاریخ میں ۱۸۶۹ء تک جاری رہتی ہے۔ یہ شخصی وجود اس برس ہمیشہ کے لیے خاموش ہو جاتا ہے مگر اس کا تخلیقی وجود اپنی عصریت کی حدیں توڑ کر مستقبل کی طرف برابر بڑھتا جاتا ہے۔ ۱۸۶۹ء میں یہ تخلیقی وجود پوری عظمت کے ساتھ موجود تھا اور آج بھی ہمارے اس دور میں غالبؔ کا تخلیقی وجود ادبی تاریخ کی لازماں صورت میں نظر آتا ہے۔ وجہ یہ ہے کہ غالبؔ نے اپنے عہد کو وہ سب کچھ نہیں دیا تھا کہ جس کی طلب اس کا عہد کر رہا تھا۔ اس نے اپنے عہد کو اپنا انفرادی ادبی شعور دیا تھا۔ غالبؔ کے اس نہایت منفرد شعور نے دلی کی ادبی روایت سے بگاڑ پیدا کر لیا تھا۔ برس ہا برس یہ تصادم' یہ بگاڑ اور یہ اختلاف چلتا رہا۔ دلی کی ادبی فضا میں غالبؔ خود کو اجنبی محسوس کرتا رہا اور بالآخر ۱۸۲۱ء کے قرب وجوار میں اس نے اپنی شعری شخصیت سے ایک نیا شاعر دریافت کیا۔ یہ نیا شاعر ادبی روایت کے تاریخی شعور' معاصر روایت اور اپنے انفرادی شعور کے امتزاج سے وجود میں آیا تھا۔ یہی وہ امتزاج تھا جس نے غالبؔ کو اپنے زمانہ میں عظمت بخشی اور اسے لازماں بھی بنا دیا۔ ذوقؔ زبان و بیان کے عصری شعور کی نذر ہو گیا۔ وہ یہ نہ سمجھ سکا کہ زبان تو سماجی تجربہ ہے اور سماجی تبدیلیوں کے ساتھ زبان بھی بدلتی جاتی ہے اور یہ بھی کہ بڑی شاعری یا بڑے ادب کی خصوصیت صرف زبان و بیان نہیں ہیں البتہ جملہ خصوصیات میں سے ایک خصوصیت ضرور ہے۔ اس کے مقابلہ میں غالبؔ کے ہاں خیال' فکر' تمثال گری' تہذیبی شعور' جمالیات اور غزل کی طویل روایت کا کثیر سرمایہ موجود تھا اور غالبؔ نے ان سب خوبیوں کو کمال فن سے برتا تھا۔ اس کے ہاں بہ یک وقت عصری شعور اور کلاسیکی روایت کا تجربہ موجود تھا اور یہ وہ کمال تھا جس نے اسے آج تک لازماں شاعر ہونے کا مقام بخشا ہے بلکہ یہ کہنا بہتر ہوگا کہ وہ زماں و مکاں سے بلند ہو کر آفاقیت کی سطح پر جا پہنچا ہے۔ اس کی شاعری صرف برصغیر ہی کے لیے بلکہ اس کرہ ارض کے تمام انسانوں کے لیے ایک بڑی تہذیبی میراث کی حیثیت کی حامل ہے۔

غالبؔ کی غزل مغلیہ عہد کی تہذیب و ثقافت کے اختتامی نقش کی حیثیت رکھتی ہے۔ اس عہد کا وہ آخری

بڑا شاعر تھا اور اس کی شاعری صدیوں کے تہذیبی جلال و جمال کی ایک نہایت موثر تمثال ہے۔ اردو ادب کی تاریخ کے حافظہ میں جو غالبؔ موجود ہے وہ یہ ہی شاعر ہے اور اسی حوالے سے وہ اپنے فن کو لازوال کر گیا ہے۔

غالبؔ کو جس قدر شہرت ایک شاعر کے طور پر اپنی زندگی میں حاصل ہوئی تھی کم و بیش اتنی ہی شہرت اس کو اپنے عہد میں خطوط کی بدولت بھی حاصل ہو سکی تھی۔ وہ شخص جو اپنی شعری عظمت پر نازاں اور زمانے کی ناقدردانی سے ہمیشہ نالاں رہا۔ اپنے اردو خطوط کی وجہ سے مقبولیت اور قدردانی کی بلند منازل تک جا پہنچا تھا۔

یہ بات بھی قابلِ غور ہے کہ جس شاعر کی ابتدائی تخلیقی زندگی کا سب سے بڑا مسئلہ ابلاغ کا تھا۔ جس کا قاری اس کی شاعری کے ابلاغ سے تقریباً محروم رہتا تھا۔ اسی شاعر کی تخلیقی زندگی کے آخری ادوار میں قاری کے ساتھ مکمل ابلاغ کا رشتہ استوار ہو جاتا ہے۔ ان ادوار میں یہ رشتہ نثر کے حوالے سے استوار ہو سکا تھا۔

غالبؔ کی زندگی کے آخری بیس برسوں کا حاصل اس کے خطوط تھے۔ اگرچہ غالبؔ نے دیر تک اپنے اردو خطوط کے ساتھ بھی وہی رویہ اختیار کیے رکھا تھا جو رویہ انہوں نے اردو شاعری کے ساتھ مدتوں روا رکھا تھا۔ اردو شاعری کو مسلسل "مجموعۂ بے رنگ" ہی کہتے رہے۔ یہ شاعری ان کے تخلیقی معیار اور اعلیٰ ادبی مقام کی تسکین نہ کر سکی تھی۔ فارسی روایت کے عشق اور اپنی شعری صلاحیتوں پر فخر کے باعث ان کی شعری انا صرف فارسی ہی سے مطمئن ہو سکتی تھی۔ ان کے معاصرین بنیادی طور پر اردو زبان کے شاعر تھے مگر ان کے مقابلہ میں غالبؔ ہمیشہ یہ سمجھتے رہے کہ ان کی بہترین تخلیقی صلاحیت کا اظہار اردو زبان میں نہیں ہو سکا ہے' لہٰذا غالبؔ کو دیکھنا ہے تو فارسی میں دیکھو۔ اردو شاعری کو "بے رنگ" کہنے والا شاعر یہ بات سمجھنے کے لیے تیار نہ تھا کہ مغلوں کا زوال صرف سیاسی زوال ہی نہیں ہے۔ سیاسی زوال تو ایک علامت ہے اور یہ اعلان ہے اس بات کا کہ معاشرہ اخلاقی' معاشی' تہذیبی اور اقتصادی زوال کی حدوں کو پار کر چکا ہے۔ غالبؔ معاشرے کے معاشی اور سیاسی زوال کو تو سمجھتے تھے مگر اس سے وابستہ لسانی زوال کو سمجھنے سے قاصر رہے۔ مغلوں کے ملکی زوال کے باعث فارسی بھی تیزی سے لسانی زوال کی طرف بڑھ رہی تھی۔ ایسٹ انڈیا کمپنی کے غلبہ نے واضح کر دیا تھا کہ فارسی کے دن پورے ہونے والے ہیں لیکن فارسی روایت سے طبعی وابستگی اور تہذیبی برتری کے احساس نے ان کو اس سوچ کی طرف مائل نہ ہونے دیا۔

معلوم ہوتا ہے کہ اردو شاعری کی طرح اردو نثر کو بھی وہ ذریعۂ اظہار کے لیے دوسرے درجے کی زبان سمجھتے رہے۔ ۱۸۵۸ء میں شیو نرائن آرامؔ کے نام ایک خط میں وہ مکتوبات کی اشاعت کی سختی سے مخالفت کرتے ہیں اور ان رقعات کو "سرسری" کہتے ہیں اور ان کی اشاعت کو اپنی "سخن وری" اور "طبع" کے خلاف قرار دیتے ہیں۔[۱۷]

اگر ہم غالبؔ کی تخلیقی زندگی کے مختلف ادوار کا ایک جائزہ لیں تو اس میں مندرجہ ذیل اہم ادوار سامنے آتے ہیں:

۱۔ بیاضِ غالبؔ (نسخہ امروہہ) اور نسخہ حمیدیہ کا زمانہ، جب وہ نہایت دشوار گزار شعری مرحلوں سے گزر رہے تھے۔ یہ دور ۱۸۲۱-۱۸۱۳ء تک ہے۔

۲۔ ۱۸۲۷ء کے بعد فارسی شاعری کا دور جو تقریباً بیس برس جاری رہا۔ پہلے دور

کی طرح اس دور میں بھی وہ اپنے اندر کی طرف سمٹتے رہے۔ دلی کے شعری ماحول میں ان کی شہرت تو تھی مگر وہ اس مقام و مرتبہ سے محروم رہے جو ان کے معاصرین کو حاصل تھا۔

۳- ۱۸۴۷ء کے بعد اردو شاعری کی طرف مراجعت۔ دربار داری اور ماحول کے تقاضوں سے مجبور ہو کر اردو شاعری کی طرف راغب ہوئے۔ اس دور میں اہم اردو غزلیں کہیں۔

۴- ۱۸۵۷ء کے بعد ان کی شاعری بالکل سمٹ گئی۔ ان کے تخلیقی سرچشمے خشک ہوتے گئے۔ اپنی موت ۱۸۶۹ء تک بہت قلیل مقدار میں اردو غزلیں کہیں۔

غالب کا تخلیقی زوال درحقیقت ۱۸۴۰ء کی دہائی ہی سے شروع ہو چکا تھا۔ زندگی میں پے در پے صدمات کے سبب ان کی تخلیقی سرگرمیاں بہت حد تک ماند پڑنے لگی تھیں۔ ۱۸۵۷ء کے انقلاب کے بعد تو وہ تخلیقی سطح پر الجھ سے گئے تھے۔ یہی وہ دور ہے جب غالب ۱۸۵۸ء میں منشی ہرگوپال تفتہ کے نام ایک خط میں اپنے شعری زوال کا اعتراف کرتے ہیں۔[۲۷] ۱۸۵۸ء میں غالب نے تفتہ کے نام اپنے شعری زوال کا ذکر ان الفاظ میں کیا تھا:

"میں شاعرِ سخن سنج اب نہیں رہا، صرف سخن فہم رہ گیا ہوں۔ بوڑھے پہلوان کی طرح داؤ پیچ بتانے کی گوں ہوں۔ بناوٹ نہ سمجھنا شعر کہنا مجھ سے بالکل چھوٹ گیا۔ اپنا اگلا کلام دیکھ کر حیران رہ جاتا ہوں کہ یہ میں نے کیوں کر کہا تھا۔"

چنانچہ اسی زمانہ کے آس پاس وہ اپنی طبعی زرخیزی کا اظہار شاعری کی جگہ خطوط کی صورت میں کرتے ہیں۔ اس عہد ہی میں ان کے تلامذہ خطوط کی اشاعت کا عندیہ بھی ظاہر کرنے لگے تھے' لہٰذا آنے والے برسوں میں وہ اپنی موت تک اپنی ذات کا اظہار اردو خطوط میں کرتے رہے۔ اردو خطوط ایک اعتبار سے ان کے تخلیقی اظہار کا اہم متبادل ذریعہ بن گئے تھے۔

غالب کی خطوط نویسی کا سلسلہ زندگی کے آخری دور میں چلا۔ یہ وہ زمانہ ہے جب کش مکشِ حیات کے ہاتھوں وہ زندگی کی عملی جدوجہد سے مایوس ہو چکے تھے۔ آشوب زیست کے سبب ان کے قوائے جسمانی مضمحل ہو گئے تھے۔ مختلف بیماریوں نے آگھیرا تھا۔ عمر عزیز کا طویل حصہ پنشن کا مقدمہ لڑتے ہوئے گزر گیا تھا اور بالآخر اس سلسلہ میں امید کے تمام دروازے بند ہو چکے تھے۔ ۱۸۵۰ء کے لگ بھگ بہادر شاہ ظفر کے دربار سے وابستگی کے باعث ان کی عملی زندگی میں کچھ حرکت پیدا ہوئی تھی۔ اس سے زندگی میں دل چسپیوں کا ایک نیا سلسلہ بھی شروع ہوا تھا مگر ۱۸۵۷ء کے ہنگامے سے یہ سب کچھ بھی ختم ہو گیا تھا' لہٰذا ۱۸۵۷ء کے بعد کا دور ان کی خانہ نشینی کا دور بن جاتا ہے۔ وہ باہر کی مجلسی زندگی سے سمٹتے سمٹتے گھر کی چار دیواری تک محدود ہو جاتے ہیں۔ ایسے میں وہ تخلیق کی قوتوں سے بھی تقریباً محروم ہو چکے تھے۔ ان کے شعر کہنے کی مقدار نہ ہونے کے برابر رہ گئی تھی۔ اس نفسیاتی پس منظر میں دیکھا جائے تو غالب جیسے شخص کے لیے خطوط نویسی اظہارِ ذات کا سہارا بن گئی۔ گھر بیٹھے بیٹھے وہ اپنے دوست احباب سے بہ ذریعہ مکتوب برابر رابطہ استوار رکھتے تھے۔ یہ کہنا غلط نہ ہو گا کہ یہ خطوط زوالِ عمر کے دشوار

مرحلوں میں وقت گزارنے کے لیے ایک گوشۂ راحت کی حیثیت اختیار کر گئے تھے۔

غالبؔ کی زندگی کا ایک زمانہ وہ تھا کہ جب دلی کی شعری بساط پر وہ مشکل پسند اور مہمل گو شاعر سمجھے جاتے تھے۔ سفر کلکتہ ۱۸۲۷ء سے پہلے اور بعد ازاں دلی میں واپسی ۱۸۲۹ء کے بعد بھی وہ دلی میں جائز ادبی مقام حاصل نہ کر سکے تھے۔ ۱۸۲۹ء کے بعد تورِدِ عمل کے طور پر انہوں نے اردو میں بہت ہی کم لکھا۔ اس دور میں فارسی ان کی شعری زبان بن چکی تھی۔ در حقیقت وہ دلی کے اردو شعرا سے شکست کھا چکے تھے اور اب فارسی ان کے لیے تخلیقی پناہ گاہ کی حیثیت اختیار کر گئی تھی۔ ظہوریؔ، نظیریؔ، فیضیؔ ان کی تنہائیوں کے بہترین رفیق بن گئے تھے۔ وہ ان سے ہم کلام رہتے تھے۔ اس ذہنی رفاقت نے غالبؔ کو دلی کے حریفانہ اور جارحانہ ادبی ماحول میں قائم اور مستحکم کیے رکھا۔

مندرجہ بالا صورت حال کے برعکس ایک نئی صورت حال ان کی زندگی کے آخری دور میں پیدا ہوتی ہے۔ آخری دور میں حریفانہ کش مکش تو نہ تھی مگر ایامِ کہولت کی تنہائی اور گوشہ نشینی ضرور تھی۔ اس زمانہ میں تین قسم کے لوگوں سے ان کی ملاقات جاری رہتی تھی۔ ایک تو وہ لوگ تھے جو اس بزرگ شاعر سے ملاقات کے لیے کبھی کبھار آنکلتے تھے اور دوسرے وہ لوگ کہ جو ان سے قریبی ذہنی تعلق رکھنے کے باعث اکثر و بیشتر آتے رہتے تھے۔ اس کے بعد ایک اور گروہ ان لوگوں کا تھا جو دلی شہر سے دور رہتا تھا۔ یہ غالبؔ کے شاگرد تھے یا عقیدت مند۔ اس گروہ کے لوگوں سے غالبؔ کی ملاقات لفظوں کے ذریعے ہوتی تھی۔ چنانچہ اب تفتہؔ، میرنؔ، مجروحؔ اور دیگر بے شمار لوگ ان کی تنہائی کے دوست بن چکے تھے اور غالبؔ گھر بیٹھے خط کے ذریعے ان سے باتیں کرتے رہتے تھے۔

عمر کے آخری دور میں غالبؔ نے جو اردو غزل لکھی تھی۔ اس پہ اسلوب و خیال کی سادگی کا غلبہ تھا۔ اس کی بڑی وجہ دربار سے ان کا تعلق تھا جو ۱۸۴۹ء میں قائم ہوا تھا۔ بہادر شاہ ظفرؔ کے دربار میں نزاکتِ خیال اور معنی آفرینی سے زیادہ محاورے اور روز مرہ کا سکہ چلتا تھا۔ ظفرؔ اور ان کے درباری غالبؔ کے فکر و خیال کی توانائی کو کہاں برداشت کر سکتے تھے۔ بوڑھا بادشاہ اور اس کا بوڑھا ملک الشعرا استاد ذوقؔ سلطنت کی شکستہ حالی کی طرح شکستہ حال اور تھکے ماندے عشق کے شاعر تھے۔ درباداری کی ان مجبوریوں نے بہت حد تک غالبؔ کو معنی و بیان کی اس سادگی کو اختیار کرنے پر مجبور کر دیا تھا۔ دل چسپ بات یہ ہے کہ اس دور میں غالبؔ کی غزل میں سادگی کا جو اسلوب قائم ہوا تھا، وہی اسلوب ان کی اردو نثر میں بھی دبے پاؤں چلا آیا تھا۔ غالبؔ کو آغاز میں شاید اس کی آہٹ بھی سنائی نہ دی ہوگی مگر رفتہ رفتہ وہ شعوری طور پر اس اسلوب پر چلنے لگے اور دیکھتے ہی دیکھتے یہ اسلوب مقبول ہو گیا۔ عمر کے اس دور میں ان کی زندگی، شاعری اور نثر کی ایک تثلیث بنتی ہے۔ اس تثلیث پر سادگی کا گہرا سایہ نظر آتا ہے مگر اس سادگی کی روح میں ان کی شخصیت کا پرکشش انجذاب موجود ہے۔ غالبؔ کی سادگی تجربے کی لذت اور شخصی تجربے سے معمور ہے۔ اس میں دنیاوی خواہش کی ہلکی ہلکی حرارت کا احساس بھی ہوتا ہے اور دنیاوی سطح پر انسانوں سے محبت اور تعلق خاطر کے رشتوں کی داخلی کشش کا پرتو بھی ملتا ہے۔ یہ سادگی عصری زندگی کی تصویروں کا ایک طویل سلسلہ رکھتی ہے۔ ان تصویروں کے منظر کسی داستان کے مصور اوراق کی طرح آج بھی دعوت نظارہ دیتے ہیں اور ان کو دیکھنے والا انسان تاریخ کے گم شدہ اوراق کی آوازوں، خوشبوؤں اور ذائقوں میں گم ہو کر رہ جاتا ہے۔

غالبؔ سے پہلے اردو نثر کے معیارات شاعرانہ تھے۔ مکتوب نگار نہایت پر تکلف اسلوب اختیار کرنے پر مجبور سمجھے جاتے تھے۔ اردو نثر پر فارسی کی انشاپردازی کا گہرا اثر تھا۔ لکھنے والا لفظوں سے کھیلتا تھا۔ وہ لفظی شکوہ، لفظی بلندی اور لفظوں کے پر تصنع حسن میں گم ہو کر رہ جاتا تھا۔ اور پڑھنے والا انشاپردازی کی گراں باری تلے دب جاتا تھا۔ خود غالبؔ کے فارسی خطوط کا یہی حال تھا۔ شاید یہ محض اتفاق تھا کہ بڑھاپے کے دور میں ان کو محسوس ہوا کہ اردو خطوط فارسی انشا کے تکلفات کے بغیر نہایت سادگی سے لکھے جا سکتے ہیں۔ اس تبدیلی سے اردو نثر کی تاریخ کا ایک نیا باب شروع ہوا۔ غالبؔ نے سب سے پہلے اردو نثر کو اس کے مسجع، مقفع اور گراں بار اسلوب سے نجات دلوائی۔ ایسی نثر سے مدعا واضح نہ ہوتا تھا بلکہ موہوم خیالی تصویریں بنتی نظر آتی تھیں۔ غالبؔ نے اس اسلوب کو جڑ سے اکھاڑ دیا۔ اس عذاب دہ نثر کی جگہ بول چال کی عام زبان کو رقعات میں استعمال کر کے ایک نیا اسلوب بنایا۔ جو سادگی، بے تکلفی، شگفتگی اور اپنائیت کا مظہر بن گیا تھا۔ غالبؔ کا سب سے بڑا کارنامہ یہ تھا کہ اس نے اردو نثر سے تصنع کا خاتمہ کر دیا۔ غالبؔ سے پہلے نثر میں تصنع کی حیثیت مرصع سازی کی سی تھی مگر نثر میں مرصع سازی غیر طبعی معلوم ہوتی تھی۔ غالبؔ نے رنگ و بو سے عاری اس نثر میں اپنی طبعی شگفتگی کو استعمال کر کے اس میں ہلکی پھلکی تہذیبی حرارت کا اضافہ کیا۔

میرنؔ، مجروحؔ، تفتہؔ، آرامؔ، حقیرؔ وغیرہ محض نام نہیں ہیں۔ یہ مختلف کردار بھی ہیں جو خطوطِ غالبؔ کے سٹیج پر نظر آتے ہیں۔ ہنستے، بولتے، چلتے پھرتے کردار ـــــ ہم ان کرداروں کو غالبؔ کی آنکھ سے دیکھتے ہیں۔ اپنے طور پر وہ جو کچھ بھی ہیں ہمیں معلوم نہیں ہم ان کو غالبؔ ہی کے حوالے سے جانتے اور پہچانتے ہیں۔ ان کرداروں سے ہماری ملاقات خطوط غالبؔ کے سٹیج پر ہوتی ہے جہاں ہم ان لوگوں کے ساتھ غالبؔ کے مکالمات سنتے اور محظوظ ہوتے ہیں۔ ہم رفتہ رفتہ ان کرداروں کی شخصی کشش سے بھی مانوس ہوتے جاتے ہیں اور بالآخر یہ معلوم ہونے لگتا ہے کہ ہم اس سٹیج کے صرف تماشائی ہی نہیں ہیں بلکہ ہم خود بھی ان کے ساتھ تماشا کر رہے ہیں۔ ان کا ہنسنا' بولنا' آنا جانا' کھانا پینا' پڑھنا لکھنا' باتیں کرنا۔ ہمیں از بس مانوس نظر آنے لگتا ہے۔ ان کرداروں کے ساتھ اگرچہ ہماری شرکت فعال نہیں ہے مگر کرداروں کی فعالیت لحہ لحہ ہمیں مسرور کرتی رہتی ہے۔

غالبؔ نے اپنے ذہن کے نہاں خانوں میں کبھی یہ سوچا بھی نہ ہوگا کہ جن لوگوں کو وہ خطوط لکھ رہے ہیں' ایک دن یہ لوگ خطوط کے سٹیج پر ایک کردار کے طور پر ابھریں گے اور ان کے خطوں کے ساتھ ساتھ ہمیشہ زندہ رہیں گے۔

تفتہؔ' میرنؔ' مجروحؔ' آرامؔ' علائیؔ اور دیگر شخصیتیں ایام کی گرد میں دب چکی ہیں۔ اگر یہ لوگ غالبؔ کے شاگرد نہ ہوتے تو محققین ان کی طرف شاید توجہ بھی نہ دیتے اور ان پر گمنامی کا سایہ ہمیشہ چھایا رہتا۔ اپنے کلام کے ساتھ وہ تاریخ ادب کے غیر معروف اور تاریک ابواب میں کہیں پڑے ہوئے مل جاتے مگر غالبؔ کے ہاں یہ لوگ خطوط کے اوراق پر خوابیدہ لوگ نہیں ہیں' جیتے جاگتے' ہنستے بولتے' متحرک کردار بن گئے ہیں۔ وہ جو کچھ بھی ہیں' غالبؔ کے بنائے ہوئے ہیں۔ زندہ بھی اس لیے رہ گئے ہیں کہ غالبؔ کے قلم نے ان کو بنایا ہے۔

غالبؔ کے خط اگر داستان ہیں تو یہ لوگ اس داستان کے کردار ہیں۔ اگر یہ خط سیناریو ہیں تو یہ لوگ اس سیناریو کے کردار ہیں۔ آپ ان کو کچھ بھی کہہ لیں' انیسویں صدی کے ربع سوم کے سٹیج پر ان کی وجہ سے زندگی میں رونق' دل چسپی اور گہما گہمی نظر آتی ہے۔

اپنے اردگرد کے ماحول کی کیفیات' جزئیات اور ان کی محسوساتی تصویریں بنانے کے لیے غالبؔ لفظوں پر گہری قدرت رکھتا ہے۔ حتیٰ کہ اس کے مشاہدے کی آنچ ان تصویروں میں محسوس ہونے لگتی ہے۔ وہ وقت کے جس لمحے کو بھی لفظوں کی گرفت میں لے آتا ہے' وہ لمحہ غالبؔ کے اسلوب میں قائم و دائم ہو جاتا ہے۔ ڈیڑھ سو برس کا زمانہ گزرنے کے باوجود اس لمحۂ خاص کے ہنگام میں غالبؔ کے ماحول اور جزئیات کی حرارت محسوس کی جا سکتی ہے۔ ہم آج بھی چاہیں تو اس لمحہ کا دریچہ کھول کر اس منظر میں داخل ہو سکتے ہیں کہ جہاں غالبؔ کھڑا تھا۔ غالبؔ کے ساتھ ساتھ وہ منظر بھی اسی طرح روشن ہے اور محسوسات کی وہ دنیا بھی موجود ہے جس کا تجربہ غالبؔ نے کیا تھا۔ کسی منظر' کسی فضا یا کسی لمحۂ خاص کو تصویر میں بدل دینے کا مطلب یہ ہے کہ لکھنے والا لفظ کی معنوی اور احساساتی سطح کو دریافت کرنے کا بہترین فن جانتا ہے۔

آیئے ہم میر مہدی مجروحؔ کے نام غالبؔ کی بنائی تصویروں کے ایک ایسے ہی ہنگام کا منظر پیش کرتے ہیں:

> "دھوپ میں بیٹھا ہوں۔ یوسف علی خاں اور لالہ ہیرا سنگھ بیٹھے ہیں۔ کھانا تیار ہے۔ خط لکھ کر، بند کر کے آدمی کو دوں گا اور میں گھر جاؤں گا۔ وہاں ایک دالان میں دھوپ ہوتی ہے، اس میں بیٹھوں گا، ہاتھ منہ دھوؤں گا، ایک روٹی کا چھلکا سالن میں بھگو کر کھاؤں گا، بیسن سے ہاتھ دھوؤں گا۔ باہر آؤں گا۔ پھر اس کے بعد خدا جانے کون آئے گا، کیا صحبت ہو گی؟"[۷۳]

دیکھیے غالبؔ نے اس لمحۂ خاص کی تصویر میں کتنی جزئیات مہیا کر دی ہیں اور یہ سب جزئیات زندگی سے گہرے ربط اور زندگی سے حظ اٹھانے کی عکاس بھی ہیں سب سے پہلے دھوپ میں بیٹھنے کا عمل یہ ظاہر کرتا ہے کہ سردیوں کا موسم ہے اور دھوپ سے جسم و جاں کی راحت کا سامان مہیا کیا جا رہا ہے۔ "یوسف علی اور لالہ ہیرا سنگھ" غالبؔ کی مجلسی زندگی کے کردار ہیں۔ "کھانا" یہ ظاہر کرتا ہے کہ دوپہر کا وقت ہے اور غالبؔ کو تیاری کی اطلاع دی جا چکی ہے۔ کھانے کا ذکر یہ بھی بتاتا ہے کہ ان کے اندر اب اشتہا پیدا ہو چکی ہے۔ خط لکھنے سے معلوم ہوتا ہے کہ دور کے احباب اور تلامذہ سے ان کا ربط باہمی قائم ہے۔ وہ صرف حاضر احباب سے ہی باتیں نہیں کرتے' غیر حاضر احباب سے بھی محوِ تکلم رہتے ہیں۔ گھر جانے کا مطلب یہ ہے کہ اب احباب سے ملاقات کا وقت ختم ہوا' وہ اب گھر کے اندرونی حصہ (زنان خانہ) میں جانے کی طرف اشارہ کر رہے ہیں جہاں جا کر ان کی خانگی زندگی کی مصروفیات شروع ہوں گی۔ اس اشارہ میں تہذیب و معاشرت کے پرانے اسلوب کی وہ جھلک موجود ہے۔ جب گھر دو حصوں میں منقسم ہوتے تھے۔ موسم کے حوالے سے سردی زیادہ ہے اور عمر کے حوالے سے بڑھاپے کا زمانہ ہے۔ اس لیے

وہ دھوپ سے لطف اندوز ہوں گے۔ کھانا بھی اسی دھوپ میں کھائیں گے۔ بڑھاپے کے باعث خوراک بہت ہی کم رہ گئی ہے۔ "روٹی کا چھلکا سالن میں بھگو کر کھاؤں گا۔" اور سب سے آخر میں بیسن سے ہاتھ دھو کر وہ اندرونی حصہ سے دوبارہ مردانہ میں آجائیں گے اور احباب سے ملاقاتوں کا ایک نیا سلسلہ شروع ہو جائے گا۔

اس اقتباس میں ہیشگی کی ایک کیفیت کا احساس موجود ہے۔ یوں محسوس ہوتا ہے کہ یہ سلسلہ رواں دواں ہے۔ دھوپ میں بیٹھنا، خط لکھنا' لالہ ہیرا سنگھ سے باتیں کرنا' کھانا کھانا' گھر کے اندر جانا' بیسن سے ہاتھ دھو کر دوبارہ مردانہ میں احباب سے صحبت کے لیے آنا اور نا معلوم احباب کے لیے متوقع رہنا۔ اس لمحۂ خاص کے مناظر میں ایک تسلسل کی مختلف کڑیاں ہیں جو پورے منظر کو ایک مربوط وحدت میں ڈھالتی ہیں۔ زندگی کی یہ کہانی اگرچہ رشتۂ جاں منقطع ہونے سے ختم ہو چکی ہے مگر غالب کے اس خط کو کھولیے تو اس میں یہ کہانی دہرائی جا رہی ہے۔ اسلوب کی توانائی اپنی حرارت سے اسے زندہ اور متحرک رکھے ہوئے ہے۔

غالب کے خطوط بڑھاپے کی زندگی میں اظہارِ ذات کا ایک بڑا سر چشمہ معلوم ہوتے ہیں۔ شاگردوں کے خط آتے۔ وہ ہمہ تن ہو کر بیٹھ جاتے اور جواب لکھتے۔ ان خطوط کی شگفتگی اور غالب کی تہذیبی شخصیت کا یہ اثر تھا کہ شاگرد دھڑا دھڑ خط لکھتے' جواب کے لیے سراپا منتظر رہتے اور جب خط ملتا تو غالب کے اسلوب کی خوش بو سے ان کے مشامِ جاں مہک اٹھتے تھے۔ ۱۸۵۷ء کے بعد شاگردوں اور دوستوں کے ساتھ مراسلت کا یہ ذریعہ زوروں پر آگیا تھا۔ غالب کے لیے وقت بہلانے کا یہ ایک نہایت خوش گوار طریقہ تھا۔ مکتوب نویسی میں وہ اتنے محو ہوئے تھے کہ بس غرق ہو کر رہ گئے تھے کہ ہمہ وقت اسی میں جذب رہتے تھے۔ شائد آشوبِ زیست کی تلخیوں کو فراموش کرنے کا ایک طریقہ مکتوب نویسی کا تھا۔ ہم اس بات کی طرف بھی اشارہ کرنا چاہتے ہیں کہ خطوط نویسی کے دور ۱۸۴۹ء سے ۱۸۶۹ء تک کا دور تخلیقی طور پر زوال کا دور ہے دریں حالات خطوط نویسی کا جدید انداز تخلیقی عمل کی ایک ثانوی شکل اختیار کر گیا تھا۔ منشی نبی بخش حقیر کے نام ایک خط میں اپنی مصروفیت کے ان ایام کا ذکر بڑی محبت اور دل چسپی سے کرتے ہیں:

> "بھائی مجھ کو اس مصیبت میں کیا ہنسی آتی ہے کہ یہ ہم تم اور مرزا تفتہ میں مراسلت گویا مکالمت ہو گئی ہے۔ روز باتیں کرتے ہیں۔ اللہ' اللہ یہ دن بھی یاد رہیں گے۔ خط سے خط لکھے گئے ہیں۔ مجھ کو اکثر اوقات لفافے بنانے میں گزرتے ہیں۔ اگر خط نہ لکھوں گا تو لفافے بناؤں گا۔ غنیمت ہے کہ محصول (ڈاک خرچ) آدھ آنہ ہے ورنہ باتیں بنانے کا مزہ معلوم ہوتا۔"[۷۴]

غالب کا فن یہ ہے کہ اس نے خط کو معلومات' احوال اور مزاج پرسی کی روایتی سطح سے بلند کر کے ایک منظر نامہ (Scenario) بنا دیا ہے۔ وہ محض سیدھے سادے معمولی انداز کے مطابق مکتوب الیہ کو مطلوبہ احوال سے باخبر نہیں کرتے بلکہ بالعموم احوال نامہ کو منظر نامہ میں بدل دیتے ہیں۔ وہ انسانی نفسیات اور سماجی تعلقات پر گہری نظر رکھتے ہیں۔ اس لیے ان کا منظر نامہ تاثر' احساس اور جذبہ کی کئی کیفیات کو پیش کرتا ہے۔ ایک ماہر فن ڈرامہ نگار

کی طرح وہ منظر کی جزئیات دکھانے میں قدرت رکھتے ہیں۔ بالخصوص انسانی تعلقات کے حوالے سے وہ جن جزئیات کو اجاگر کرتے ہیں' وہ تہذیب و ثقافت کی اقدار کا عکس پیش کرتی ہیں۔ ان کے خطوط میں ایسے مواقع پر ایک گہرے انس' محبت' قرابت اور دوستی کی جھلکیاں ملتی ہیں۔ جہاں جہاں وہ اپنے عزیز شاگردوں کا ذکر کرتے ہیں' وہاں ہنسی کھیل' تفریح' زندہ دلی اور چھیڑ چھاڑ کے بہت موثر نمونے ملتے ہیں۔ ایک خط کا منظر نامہ دیکھیے۔ موقع یہ ہے کہ غالبؔ کے شاگرد میرنؔ صاحب سفر کے لیے روانہ ہو رہے ہیں۔ غالبؔ میر مہدی مجروحؔ کے نام خط لکھ کر بتاتے ہیں کہ ان کی روانگی کے وقت کیا کیا ہوا۔ ان کے اہل خاندان کے جذبات کیسے تھے۔ اس خط میں غالبؔ نے میرن صاحب سے جو دل لگی کی ہے' وہ اس خط کو ایک جان دار اور متحرک منظر نامہ بنا دیتی ہے:

''کل شام کو میرنؔ صاحب روانہ ہوئے۔ یہاں ان کی سسرال میں قصے کیا کیا نہ ہوئے۔ ساس اور سالیوں نے اور بی بی نے آنسوؤں کے دریا بہا دیے۔ خوش دامن صاحبہ بلائیں لیتی ہیں۔ سالیاں کھڑی ہوئی دعائیں دیتی ہیں۔ بی بی مانندِ صورتِ دیوار، چپ، جی چاہتا ہے چیخنے کو مگر ناچار چپ، وہ تو غنیمت تھا کہ شہر ویران، نہ کوئی جان نہ پہچان، ورنہ ہم سائے میں قیامت برپا ہو جاتی۔ ہر ایک نیک بخت اپنے گھر سے دوڑی آتی۔ امام ضامن علیہ السلام کا روپیہ بازو پر باندھا گیا۔ گیارہ روپے خرچِ راہ دیے، مگر ایسا جانتا ہوں کہ میرن صاحب اپنے جد کی نیاز کا روپیہ راہ ہی میں اپنے بازو پر سے کھول لیں گے اور تم سے صرف پانچ روپے ظاہر کریں گے۔ اب سچ جھوٹ تم پر کھل جائے گا۔ دیکھنا یہی ہوگا کہ میرن صاحب تم سے بات چھپائیں گے۔ اس سے بڑھ کر ایک بات اور ہے اور وہ محلِ غور ہے۔ ساس غریب نے بہت سی جلیبیاں اور تودۂ قلا قند ساتھ کر دیا ہے اور میرن صاحب نے اپنے جی میں یہ ارادہ کر لیا ہے کہ جلیبیاں راہ میں چٹ کریں گے اور قلا قند تمہاری نذر کر کر تم پر احسان دھریں گے: ''بھائی! میں دلّی سے آیا ہوں، قلا قند تمہارے واسطے لایا ہوں۔ زنہار نہ باور کیجیو۔ مالِ مفت سمجھ کر لے لیجو۔ کون گیا ہے؟ کون لایا ہے؟''[۷۵]

غالبؔ مکتوب کو جیتا جاگتا بنانے کے لیے اپنے اور مخاطب کے درمیان زمانی فاصلہ کو ختم کر دیتے ہیں۔ ان کا زرخیز متخیلّہ مخاطب کو ان کی صحبت میں لے آتا ہے اور اس عمل سے ایک دم مجلسی رنگ پیدا ہو جاتا ہے۔ گفت و شنید کا دور چلتا ہے یا محض یک طرفہ مکالمہ شروع ہوتا ہے اور غالبؔ غائب کو حاضر سمجھ کر مزے مزے سے باتیں کرتے جاتے ہیں۔ جو کچھ ان کو کہنا ہوتا ہے' وہ کہہ دیتے ہیں۔ اس تکنیک کا دوسرا دل چسپ پہلو یہ ہے کہ جب مکتوب، مکتوب الیہ تک پہنچتا تھا تو اس کو پڑھتے ہوئے یہ محسوس ہوتا تھا کہ جیسے یہ خط نہیں ہے' خط لکھنے والا سامنے بیٹھا باتیں کیے جا رہا ہے۔ چوں کہ غالبؔ مجلسی طبع کے انسان تھے' اس لیے اس مناسبتِ طبعی نے بھی ان کے خطوط کو جان دار بنانے میں اہم کردار ادا کیا۔

''لو بھئی، اب تم چاہو بیٹھے رہو، چاہو اپنے گھر جاؤ، میں تو روٹی کھانے جاتا ہوں۔ اندر باہر سب

روزہ دار ہیں۔ یہاں تک کہ بڑا لڑکا باقر علی خاں بھی۔ صرف ایک میں اور ایک میرا پیارا بیٹا حسن علی خاں، یہ ہم روزہ خوار ہیں۔ وہی حسین علی خاں، جس کا روز مرہ ہے، کھلونے منگا دو، میں بھی بجار جاؤں گا۔ ''۷۶

''لو بھئی اب آٹھ بج گئے ''تو بجا چاہتے ہیں۔ تم کچہری جاؤ۔ میں قلعہ ہو آؤں۔ یار باقی صحبت باقی۔ ''۷۷

''اہاہاہا! میرا پیارا میر مہدی آیا۔ آؤ بھائی، مزاج تو اچھا ہے؟ بیٹھو، یہ رام پور ہے۔ دار السرور ہے۔ جو لطف یہاں ہے وہ اور کہاں ہے؟ پانی، سبحان اللہ! شہر سے تین سو قدم پر ایک دریا ہے اور کوسی اُس کا نام ہے۔ بے شبہ چشمۂ آبِ حیات کی کوئی سوت اس میں ملی ہے۔ خیر، اگر یوں بھی ہے تو بھائی، آبِ حیات عمر بڑھاتا ہے لیکن اتنا شیریں کہاں ہوگا۔ ''۷۸

''کوئی ہے ذرا یوسف مرزا کو بلائیو! لو صاحب آئے۔''

غالبؔ کے خطوط ان کے روز و شب کا آئینہ ہیں۔ ان کے صبح و شام کیسے گزرتے تھے' ان کے معمولات کیا تھے' دوست احباب سے ملنا جلنا' مجلسی زندگی گزارنا' اچھے برے دنوں کو یاد کرتے رہنا' دل لگی کی باتیں کرنا' اپنے آپ کو اور مخاطب کو بہلانا...... ایسی بہت سی باتیں ان کے خطوں میں موجود ہیں۔

خطوطِ غالبؔ کے مطالعہ سے غالبؔ کی جو تصویر ابھرتی ہے' اس کے مطابق وہ بہ یک وقت حزن و یاس' مسرت' پژمردگی اور زندہ دلی کی سرحدوں کے آس پاس کھڑے نظر آتے ہیں۔ دوسروں کو ہنسانے والا اور سامان طبع مہیا کرنے والا شخص جو بہ ظاہر شاداں معلوم ہوتا ہے' اندر سے بجھا ہوا ہے۔ اس کے باوجود وہ افسردگی' مایوسی اور پژمردگی کی کیفیت کو پس پشت ڈال کے اپنے مکتوب الیہ کے ساتھ ہنسنے کھیلنے لگتا ہے۔ جہاں کہیں وہ اپنے مصائب حیات کا ذکر بھی کرتا ہے تو اس طرح کہ جیسے یہ زندگی ہی کا ایک حصہ ہیں۔ یہ غالبؔ کی طبیعت کا خاصہ تھا کہ وہ نامساعد حالات سے مفاہمت کرنے کا گر جانتے تھے۔ مفاہمت کے اسی ہتھیار سے وہ آلام روزگار سے بوجھل اور نہایت گھائل زندگی کو خوش اسلوبی سے بسر کرتے رہے۔

غالبؔ کے خطوط میں ان کے روز و شب کی بے شمار تفصیلات بکھری ہوئی ہیں۔ ان میں بیماری کا ذکر بھی ہے اور میر ٹھ سے شراب منگوانے کا تذکرہ بھی۔ غالبؔ کے دیے ہوئے طبی مشورے بھی موجود ہیں۔ موسموں کے احوال بھی ہیں۔ بادشاہ کے دربار کے حوالے بھی آتے ہیں اور خاص خاص واقعات کا ذکر بھی۔ اس قسم کی تصویریں ہمارے سامنے ایک ایسے انسان کو پیش کرتی ہیں جو مصائب سے گھرا ہوا ہے مگر زندگی کی مسرتوں کا طالب ہے۔ اور اپنی ناتمام خواہشات کا بار بار ذکر کرتا ہے۔ بڑی بات یہ ہے کہ ایک بڑا شاعر ہونے کے باوجود وہ لوگوں سے عام انسانی سطح پر ملتا ہے اور محبت و پیار کرتا ہے۔ شراب اس کی زندگی کی ایک اہم ضرورت تھی۔ ۱۸۵۷ء کے بعد دلی میں شراب مہنگی ہو گئی تھی۔ بابو ہرگوبند سہائے نشاطؔ کو لکھتے ہیں کہ اپنے شہر میں قیمت معلوم کر کے خبر دو۔

خطوط غالبؔ کا ذکر کرتے ہوئے جس بات کو عام طور پر نظر انداز کر دیا جاتا ہے یا اسے کم اہمیت دی جاتی ہے' وہ غالبؔ کی تہذیبی شخصیت ہے۔ محلہ بلی ماراں یا گلی قاسم جان میں رہنے والے اس شخص کے تہذیبی منظر کو سرسری طور پر دیکھا جاتا ہے۔ خطوط غالبؔ کے پس منظر میں مغلیہ دور کی روایات' اقدار' فنون' زندگی کے اطوار'

اخلاقیات، جمالیات اور شعر و سخن کا ایک منظر نامہ متحرک ملتا ہے اور غالبؔ اس عہد کی علامت کے طور پر نمودار ہوتا ہے۔ اس عہد کی انسانیات، شرافت، رکھ رکھاؤ، خلوص، دوستی اور موانست ان خطوط کی اساس ہے۔ ان خطوں کے پیچھے اس دور کا علم، فلسفہ، منطق اور تصوف بھی بولتا ہے اور مذہب کی آواز بھی سنائی دیتی ہے۔ ان میں مغلیہ دور کے آخری حصے کے بے بس امرا اور جاگیردار بھی ملتے ہیں جو تاریخ کے جبر کے ہاتھوں غیر ملکی آقاؤں کی خوشامد کرتے ہیں۔ اگرچہ غالبؔ کا شمار بھی ان ہی لوگوں میں ہوتا ہے۔

یہ غالبؔ کی زندہ دلی کہیے یا ان کے ظرف کی گہرائی یا ان کی ذات کی وسعت کہ اپنا مضحکہ آپ اڑاتے ہیں اور خوش ہوتے ہیں۔ ان خطوں کا لکھنے والا خود تماشا بھی ہے اور تماشائی بھی...... اپنا تماشا دکھا کر وہ اپنا تماشائی آپ بن جاتا ہے۔ اپنی ذات کے ساتھ ہنسنے کھیلنے اور دل لگی کرنے کا یہ انداز انوکھا ہے۔ غالبؔ جب تماشا دکھانے پر آتے ہیں تو اپنی ذات کو مکمل طور پر ننگا کرنے سے بھی گریز نہیں کرتے۔ ایک روایت پسند اور وضع دار تہذیب میں اس قسم کا اسلوب اختیار کرنا بے حد غیر معمولی بات تھی۔ غالبؔ اپنے ایک ایک عیب اور ایک ایک برائی کو چن چن کر بیان کرتا ہے اور اسے ایسا کرنے میں کوئی عار محسوس نہیں ہوتی۔

غالبؔ کی شاعری میں خود اذیتی اور لذتِ آزار کے منظر بے شمار مواقع پر نظر آتے ہیں۔ آشوبِ زیست کے طویل سفر کو طے کرتے کرتے بالآخر وہ خود اذیتی کی طرف آگئے تھے۔ خود اذیتی کے یہ رنگ خطوطِ غالبؔ میں بھی دیکھے جاسکتے ہیں۔ ہم یہاں خطوط سے اقتباس پیش کر کے اس خیال کی وضاحت کر سکیں گے:

> "اپنا آپ تماشائی بن گیا ہوں۔ رنج و ذلت سے خوش ہوتا ہوں۔ یعنی میں نے اپنے کو اپنا غیر تصور کیا ہے۔ جو دکھ مجھے پہنچتا ہے کہتا ہوں کہ لو، غالبؔ کے ایک اور جوتی لگی۔ بہت اتراتا تھا کہ میں بڑا شاعر اور فارسی داں ہوں۔ آج دور دور تک میرا جواب نہیں۔ لے، اب تو قرض داروں کو جواب دے۔ سچ تو یوں ہے کہ غالبؔ کیا مرا۔ بڑا ملحد مرا، بڑا کافر مرا۔ ہم نے ازراہِ تعظیم جیسا بادشاہوں کو بعد ان کے "جنت آرام گاہ" و "عرش نشیمن" خطاب دیتے ہیں، چونکہ یہ اپنے کو شاہِ قلم رو سخن جانتا تھا، سقر مقر اور ہاویہ زاویہ، خطاب تجویز کر رکھا ہے۔ آئیے، نجم الدولہ بہادر ایک قرض دار کا گریبان میں ہاتھ، ایک قرض دار بھوگ سنا رہا ہے۔ میں ان سے پوچھ رہا ہوں۔ اجی حضرت نواب صاحب! نواب صاحب کیسے، اوغلان صاحب! آپ سلجوقی اور افراسیابی ہیں۔ یہ کیا بے حرمتی ہو رہی ہے۔ کچھ تو اکسو، کچھ تو بولو۔ بولے کیا، بے حیا کوٹھی سے شراب، گندھی سے گلاب، بزاز سے کپڑا، میوہ فروش سے آم، صراف سے دام قرض لیے جاتا ہے۔ یہ بھی تو سونچا ہوتا کہاں سے دوں گا۔"[۷۹]

مسئلہ یہ ہے کہ غالبؔ کے ظاہر و باطن کے درمیان فرق کم تھا۔ اس نے اپنی شخصیت کو دو علیحدہ علیحدہ خانوں میں منقسم کرنے کی جگہ اسے ایک اکائی کی شکل دے دی تھی۔ اس مسئلہ کا ایک رخ یہ بھی ہے کہ اسے اپنی ذات سے مکمل طور پر محبت تھی۔ وہ اپنی تمام خوبیوں اور تمام خامیوں سے یکساں طور پر محبت کرنے والا شخص تھا۔

اس لیے کہ یہ سب کچھ اس کا اپنا تھا۔ اسے جہاں اپنی شعری عظمت پر ناز تھا' وہاں وہ بادہ نوشی پر بھی نازاں تھا۔ بادہ نوشی اس کے معاشرے کے لیے عیب ہوگی مگر یہ اس کا طرز زیست تھا۔ اس نے شراب کا ذکر ہمیشہ ضرورت کی ایک شے کے طور پر ہی کیا اور یہ شے اس کے معمولات کا ایک حصہ تھی۔

غالبؔ کے خطوط اس کی تخلیقی زندگی کے اختتامی سفر کی یادگار ہیں۔ بے معنویت سے معنویت کے سفر کی یہ ایک لمبی داستان ہے۔ وہ سفر جو آگرہ میں بیدلؔ کے سائے تلے بے معنویت کی دھند میں شروع ہوا تھا۔ ۱۸۵۰ء کے آس پاس وہ معنویت کو تلاش کر لیتا ہے۔ عمر بھر کے طویل تجربہ نے اب ابلاغ کی پر معنی کلید اس کے ہاتھوں میں تھما دی تھی۔ اس لیے اب اس کے مخاطب بے شمار لوگ تھے۔ دوست، احباب، شاگرد اور بزرگ و اکابر حضرات—— اپنے آخری سفر سے پہلے ان سب کے ساتھ اس نے اپنا وہ آخری مکالمہ شروع کیا جو آج غالب کے خطوط کی صورت میں ہمارے سامنے موجود ہے۔ اس بار اس مکالمے میں معنویت، خلوص، پیار، انس اور زندگی سے محبت کی وہ کیفیات پیدا ہوئیں کہ غالبؔ کا عہد اس نئے نثری لحن سے جھوم جھوم اٹھا اور غالبؔ کو خود بھی اس نئے تجربہ سے بشاشت ملی، عقیدت مندوں کی طرف سے ازبس تحسین کا سلسلہ شروع ہوا اور اس عمل میں غالبؔ آخری ایام میں مسرور و شاداں ہوتا رہا۔ غالبؔ نے یہ ساری منزلیں کس طرح سے طے کیں اس کہانی کا ایک حصہ ڈاکٹر آفتاب احمد سے سنیے:

> "ان خطوط کے اسلوب کی دل موہ لینے والی کیفیت غالبؔ کی اس دل موہ لینے والی شخصیت ہی کا عکس ہے جو ان خطوط میں ظاہر ہوئی ہے۔ ان خطوط کی نثر کا لب و لہجہ اور آہنگ و توازن اس صبر و سکون کا خارجی مظہر ہے جو غالبؔ کی مضطرب روح نے نصف صدی کی داخلی کش مکش کے بعد حاصل کیا تھا۔ اگر یوں نہیں تو ذرا اس سوال پر غور کیجیے کیا غالبؔ اپنی ادبی زندگی کے ابتدائی یا درمیانی دور میں اس قسم کی نثر لکھ سکتے تھے؟ مجھے تو اس میں بڑا شک ہے۔"[۸۰]

"اس بات میں شک و شبہ کی کوئی گنجائش نہیں ہے کہ غالبؔ اپنی زندگی کے ابتدائی یا درمیانی دور میں وہ نثر ہرگز نہ لکھ سکتے تھے جو بعد ازاں غالبؔ کی پہچان بن گئی تھی۔ مندرجہ بالا ادوار میں تو غالبؔ ادق گوئی کے تجربے سے گزر رہے تھے۔ اس دور میں ان کا مکالمہ قاری سے نہیں اپنی ذات سے تھا۔ وہ اسلوب کی خود پسندی اور نرگسیت کے سفر میں تھے جہاں وہ لفظوں میں اپنی شکل دیکھ کر مسرور ہوتے تھے۔ بے چارہ قاری ان کی دنیائے خیال کا راہ رو کیسے ہو سکتا تھا۔ اس لیے وہ برس ہا برس تک غالبؔ کی شعری دنیا سے کٹا رہا۔ یہ عمر کے آخری برس تھے جب انہوں نے قاری سے ہم کلام ہونے کی ٹھانی اور وہ بھی نثر میں۔ حقیقت یہ ہے کہ زندگی بھر کے ادبی تجربہ نے اب جو رستہ ان کو دکھایا' وہ ابلاغ کا رستہ تھا۔ زندگی کے اس تجربہ ہی کا اثر تھا کہ نثر میں ان کی مقبولیت شاعری سے زیادہ ہو گئی تھی۔ ہندوستان بھر میں ان کے خطوط کی دھوم مچ گئی تھی اور ان کے شاگرد مرزا کے انتقال سے تقریباً دس برس پہلے ان کے خطوط کی اشاعت کے لیے منصوبے بنانے لگے تھے۔

شمالی ہندوستان میں غالبؔ کے خطوط نے سُست رفتار اردو نثر کے پاؤں میں پہیے باندھ دیے تھے۔ وہ نثر جو میرامنؔ کے زمانے سے دھیرے دھیرے چل رہی تھی' تیز رفتار ہو گئی۔ غالبؔ کے دور تک علمی نوعیت کی نثر تو مل جاتی تھی مگر وہ نثر مفقود تھی کہ جس کا تعلق شخصی اظہار سے ہوتا ہے۔ غالبؔ نے اردو نثر کو اظہار ذات کے تجربے سے زرخیز کرتے ہوئے نثری اسالیب میں لامحدود امکانات سے روشناس کرایا۔ اسے ہم ایک ادبی معجزہ ہی کہہ سکتے ہیں کہ خطوط غالبؔ کو غالبؔ کی زندگی ہی میں جدید کلاسیک کا مقام حاصل ہو گیا تھا۔ اسلوب کی دنیا میں میرامنؔ کے بعد اردو نثر نے ایک ہی جست میں وہ فاصلے طے کر لیے تھے جس پہ انیسویں صدی کے نصف آخر کی نثر نے اپنے اسالیب کا نیا سفر شروع کرنا تھا۔ اس دور کی نثر پر غالبؔ کے اثرات کو دور دور تک دیکھا جا سکتا ہے۔

ہم اس تبصرے کو پروفیسر حمید احمد خاں کے اس محاکمہ کے ساتھ ختم کرتے ہیں کہ تاریخ ادب میں یہ واقعہ عجیب و غریب ہے کہ کسی شخص کے ذاتی خطوط کو نثر کے کلاسیکی کارناموں میں جگہ مل جائے، مگر ''عود ہندی'' اور ''اردوئے معلیٰ'' کو فی الواقع یہی اعزاز نصیب ہوا ہے۔[۸۱]

مومنؔ

(۱۸۰۰ء-۱۸۵۲ء)

مومنؔ ایک ایسے دور میں پیدا ہوا جب ہندوستان کی سیاست میں بہت اہم تاریخی فیصلے ہونے والے تھے۔ مومنؔ کی پیدائش سے تین سال پیشتر ۱۷۹۷ء میں افغانستان کا امیر شاہ زمان سرحد اور پنجاب کو روندتا ہوا لاہور تک چڑھ آیا تھا۔ اس کا ارادہ دلی تک جانے کا تھا اور اس کا عزم یہ تھا کہ وہ مغلیہ خاندان کے اقتدار کو بحال کرانے کے لیے شمالی ہند سے مرہٹوں کا خاتمہ کر دے گا۔ شاہ زمان کی فوجی مہمات سے اٹھارھویں صدی کے آخری برسوں میں کلکتہ میں بیٹھے ہوئے ایسٹ انڈیا کمپنی کے حکام کے لیے شدید خطرات پیدا ہو گئے تھے۔ یوں معلوم ہونے لگا تھا کہ دلی کی طرف بڑھتے ہوئے کمپنی کے قدم تھرتھرانے لگے ہیں مگر ۱۷۹۸ء میں شاہ زمان کو ایرانیوں کے خلاف اپنی مغربی سرحدوں کی حفاظت کرنے کے لیے لوٹ جانا پڑا۔ مومنؔ کی پیدائش سے تقریباً سال بھر پہلے مئی ۱۷۹۹ء میں ایسٹ انڈیا کمپنی کے اقتدار اور جبر کے خلاف جنگ کرنے والے ہندوستانی سپاہی سلطان ٹیپو کی شہادت واقع ہو چکی تھی۔

۱۸۰۰ء میں مومنؔ کی پیدائش کے وقت دلی پر مادھوجی سندھیا کے جانشین دولت راؤ سندھیا کی عملداری تھی۔ وہ اپنی طاقت ور افواج کے ساتھ دلی سے آگرہ تک حکم رانی کر رہا تھا۔ دلی کا بادشاہ شاہ عالم ثانی ہر قسم کی طاقت سے محروم ہو چکا تھا۔ اس کی زندگی مرہٹہ سرداروں کے رحم و کرم پر گزر رہی تھی۔ وہ انتہائی تنگ دستی اور بے بسی کے عالم میں قلعہ کی چار دیواری میں اپنے دن پورے کر رہا تھا۔ مومنؔ کی عمر ابھی صرف تین برس کی تھی جب شمالی ہند میں بڑھتے ہوئے فرانسیسی اثرات دیکھ کر لارڈ ولزلی نے شاہ عالم ثانی کو مرہٹہ گردی سے نکال کر برطانوی حکومت کی پناہ میں لینے کا منصوبہ بنایا اور یوں ستمبر ۱۸۰۳ء میں لارڈ لیک دلی پر قابض ہو گیا اور ''انتہائی خستہ حال'

غربت زدہ" بادشاہ کمپنی کی حفاظت میں آگیا[۸۲] مومن کے بچپن ہی میں شاہ عالم اس دنیا سے ۱۸۰۶ء میں رخصت ہوا۔

مومن ۱۸۰۰ء میں دلی کے ایک ایسے خاندان میں پیدا ہوئے جس کا تعلق نجبائے کشمیر سے تھا۔ مومن کی تعلیم وتربیت شاہ عبدالقادر کے مدرسے میں ہوئی۔ طب، رمل، جفر، نجوم، شطرنج اور موسیقی میں اپنے ذوق و شوق کی بہ دولت شہرت حاصل کی۔ شاعری کی تربیت اور اصلاح سخن کے لیے مومن نے اوائل شباب میں اپنے دور کے جگت استاد شاہ نصیر سے رجوع کیا مگر جلد ہی یہ سلسلہ بند ہو گیا۔ شاہ نصیر کے دبستان سے سلسلۂ سخن منقطع کرنے کا مطلب یہ ہے کہ مومن اس دبستان سخن سے اپنی شناخت نہ کر سکے تھے۔ شاہ نصیر کی لسانی کسرت اور شعریت کی تہی دامنی سے دل برداشتہ ہو کر مومن نے دوسرا راستہ اختیار کر لیا ہوگا۔ مومن جیسا شاعر کہ جس نے مستقبل میں جذبہ و احساس کی ایک نئی دنیا کو تخلیق کرنا تھا۔ شاہ نصیر کی اوسط درجے کی شاعری سے کیسے مطمئن ہو سکتا تھا۔ اس لیے مومن نے اپنے ذوقِ سخن کے مطابق اپنا راستہ آپ بنالیا۔

اردو شاعری کی تاریخ میں مومن ایک طرفۃ الکمال شاعر کی حیثیت رکھتا ہے۔ انشا سے بہت سے کمالات منسوب کیے جاتے ہیں مگر وہ تمام کمالات براہ راست یا بالواسطہ زبان وادب ہی سے تعلق رکھتے تھے۔ جب کہ مومن کے بارے میں یہ کہا جاتا ہے کہ وہ علم نجوم، رمل، جفر، شعروادب، موسیقی، طب اور شطرنج میں اپنے عہد کے باکمال انسان سمجھے جاتے تھے۔ عربی، فارسی، اردو، منطق، حدیث اور علوم اسلامی میں دست گاہ کامل رکھتے تھے۔ ان باتوں کے ساتھ ساتھ عملی زندگی میں وہ عشق پیشہ اور رند مشرب شخص بھی تھے اور ساتھ ہی ساتھ تقلید پرستی اور تصوف کے پرجوش مخالف بھی۔ سید احمد بریلوی اور شاہ اسماعیل کے مدح خواں اور جہاد کی تعریف میں مثنوی لکھنے والے شاعر بھی۔ بہ ظاہر ان کی شخصیت میں بہت سے متضاد عناصر نظر آتے ہیں مگر انہوں نے ان چیزوں کو اپنی شخصیت میں ڈھال کر ایک امتزاجی اکائی کی شکل دے دی تھی۔ یہی امتزاجی اکائی اردو ادب کی تاریخ میں ان کی پہچان قرار پاتی ہے۔ اسی لیے یہ کہا گیا ہے کہ مومن نے زندگی کے تجربوں میں ان تضادات کو اس طرح جذب کر لیا تھا کہ تضاد برے معلوم نہیں ہوتے۔[۸۳]

مغلوں کی تہذیب میں رندی و نشاط پرستی اور مذہبیت کا امتزاجی رویہ ساتھ ساتھ ملتا ہے۔ ان کا پورا عہد اس بات کی شہادت دیتا ہے کہ زندگی ان متضاد رویوں سے آراستہ نظر آتی تھی۔ اور ان رویوں کے اس کھیل ہی سے اس دور کی تہذیبی تاریخ بنتی ہے۔ اس سلسلے میں یہ رائے قائم کی جاتی ہے کہ اس زمانے کی تہذیب کے علم بردار ایک طرف رات دن بادہ و صنم سے ہم کنار رہتے تھے اور دوسری پرہیز گاری کا خیال بھی ان کا دامن نہ چھوڑتا تھا۔ دنیا کی ہوس اور زندگی سے رس نچوڑ لینے کی خواہش، روحانیت، عرفان اور معرفت کے خیالات کے ساتھ ساتھ چلتی تھی زندگی کا یہ توازن یا پھر یہ تضاد اس زمانے کی معاشرتی اور تہذیبی زندگی میں موجود تھا اور مومن اس کی صحیح نمائندگی کرتے ہیں۔[۸۴]

مومن کی طبیعت بچپن ہی سے عاشقانہ تھی، پہلا عشق نو برس کی عمر میں ہوا۔ یہ ایک تباہ کن عشق تھا جو کچھ

عرصہ تک جاری رہا تھا اور اس کا نتیجہ محبوبہ کی موت کی شکل میں ظاہر ہوا تھا۔ سترہ برس کی عمر تک وہ دو معاشقے کر چکے تھے۔ "دل نیازی" کے شوق میں 'عشق بازی' کے کھیل کھیلتے رہے' نتیجہ یہ کہ حصول تعلیم سے غافل ہو گئے۔ درس مدرسہ کی جگہ 'درس شوق' غالب آ گیا۔ عشق کا وہ زور تھا کہ سترہ برس ہی کے سن میں اپنے مستقبل سے پریشان نظر آتے تھے۔

انیسویں صدی میں دلی وہ شہر تھا جہاں رسمی تہذیب میں عشق صرف خواب وخیال ہی میں کرنے کی اجازت تھی۔ تخلیقی سطح پر اس کے لیے غزل کے دروازے کھلے تھے جہاں دن رات ڈھیروں عشق کیا جاسکتا تھا مگر اس کا تعلق محض نظریے (Theory) تک ہونا تو قابل تحسین تھا لیکن اس عشق کو عمل میں ڈھالنے پر قدغن تھی۔ معاشرتی آداب کسی عاشق کو سیاہ کار کہنے سے گریز نہ کرتے تھے۔ اس دور کے معاشرے کا یہ بہت بڑا تضاد تھا کہ جس چیز کو نظری طور پر قبول کر لیا جاتا تھا اس کو عملی طور پر قبول کرنے سے معاشرہ گریزاں تھا۔ ان حالات میں غزل کا عشق صدیوں تک دیواروں کے پیچھے بند معاشرے کے لیے تزکیہ اور تسکین قلبی کا بہت بڑا سہارا رہا ہے' لیکن مومن بہ ہر حال مومن تھا جو شے اسے نظری طور پر فطرت انسانی کا حصہ نظر آئی اس کو عملی سطح پر اختیار کرنے میں اسے کوئی عیب نظر نہ آیا اور یہ عشق ہی تھا جو اس کی تخلیقی دنیا میں ایک قوت بن کر ابھرا تھا۔ جب تک اس کے جسم میں عشق کا شعلہ روشن رہا اس کی شاعری بھی تابندہ رہی اور جوں ہی اس شعلے کی تاب کم ہوئی' مومن کی شاعری کی حرارت غریزی بھی کم زور ہوتی گئی۔

یہ ایک تاریخی حقیقت ہے کہ عشق کی تخلیقی تاب ناکی ختم ہونے سے مومن نے نہ صرف طرب حیات کو چھوڑا بلکہ شاعری جیسی تخلیقی قوت سے بھی محروم ہو گئے۔ اسی حقیقت کی طرف اشارہ کرتے ہوئے ان کے ایک ہم عصر مولوی کریم الدین نے ۱۸۴۰ء میں یہ لکھا تھا کہ آج کل مومن نے عمر گزشتہ کے ایام عشرت سے توبہ کر لی ہے اور شعر گوئی بھی ترک کر دی ہے۔[۸۵] گویا عمر عزیز کے آخری برسوں میں مومن پہ یہ انکشاف ہوا ہوگا کہ شاعری بھی عیش وطرب جیسی کوئی شے ہے جسے ترک کرنے سے آخرت سنور سکتی ہے' یہ بتانا بہت مشکل ہے کہ مومن نے آخرت سنوارنے کے لیے کس زمانے سے تیاری شروع کی۔

سوال یہ پیدا ہوتا ہے کہ کیا مومن کا شعری زوال، زوال عمر کا نتیجہ تھا؟ کیا عمر کی تیز رفتاری نے ان کو بازارِ عشق سے نکال دیا تھا؟ یا قدرتی طور پر شاہد بازی کی زندگی سے وہ اکتا گئے تھے؟ یا یہ میدان لاحاصلی کی شکل دکھانے لگا تھا؟ کہیں ایسا تو نہیں ہوا کہ خاندان کی روحانی روایات آخر کار غالب آ گئی ہوں؟ بچپن سے نوجوانی تک جو روحانی کلمات اور اوراد صبح وشام گھر میں سنے تھے وہ بازگشت بن کر ان پر چھا گئے ہوں۔ روحانیت کا جذبہ مومن میں اس وقت بھی تھا جب وہ جوان تھے شاید یہی جذبہ عمر کے ایک خاص حصے میں غالب آ گیا تھا۔

شاہ حاتم' مومن' شیفتہ سب کے سب نے توبہ کا دروازہ کھٹکھٹایا سوائے اس ملامتی شاعر کے کہ جس کا نام غالب تھا اور جس نے زندگی اس دروازے کو کھٹکھٹائے بغیر بسر کی۔ اس نے زندگی کا جو اسلوب اختیار کر لیا تھا آخر تک اسے نبھایا شاید اسے عاقبت سے دل چسپی نہ تھی۔

شمالی ہند میں ایہام گو شعرا (حاتم، آبرو، ناجی وغیرہ) کا دور ختم ہونے کے بعد سادہ گوئی کا دور شروع ہوا تھا۔ سودا، درد اور میر سادہ گو شعرا کے سرخیل تھے ان شعرا کے اسلوب کی سادگی اور ابلاغ کی آسانی نے اردو شاعری کے لیے مقبولیت کا بھرپور سامان پیدا کر دیا تھا۔ ایہام گوئی کی درماندہ روایت سادہ گوئی کی تحریک سے نیا ادبی خون حاصل کرنے کے بعد تیز تر ہو گئی تھی۔ اردو شاعری کا یہ اسلوب انیسویں صدی کے ربع دوم تک بدستور مقبول رہتا ہے مگر اسی صدی کے ربع اول میں دو ایسے شاعر نمودار ہوتے ہیں جو اپنے اسلوب شاعری کے اعتبار سے سادہ گوئی کا ردِ عمل بن گئے تھے۔ دونوں کا تعلق شمالی ہند کے معروف ادبی مرکز دلی سے تھا۔ ہماری مراد غالب اور مومن سے ہے، یہ دونوں شاعر دلی کی سادگی اور سلاست بیان کی روایت کو مجروح کر رہے تھے۔ ان کی شاعری دلی کی اس روایت کے خلاف جا رہی تھی جس میں سیدھی سادی باتوں، زندگی کے عام حقائق اور جذباتی تجربوں کو حسن بیان کی دل کشی سے موثر بنا دیا جاتا تھا اور دور از کار خیالات اور افکار سے گریز کیا جاتا تھا۔

جب مومن کے ذوق سخن کا آغاز ہوا تو دلی میں شاہ نصیر کے نام کا ڈنکا بج رہا تھا۔ دلی کے ادبی افق پر وہ ایک عہد ساز شاعر کے طور پر نظر آتے تھے۔ اس دور میں دلی شہر شاعروں، ادیبوں، عالموں اور فن کاروں سے آباد تھا۔ دلی کی شعری محفلیں زور و شور سے جاری تھیں اور اردو شاعری، دلی شہر کی تہذیبی شناخت کا درجہ اختیار کر چکی تھی۔

ایک طویل مدت گزرنے کے بعد دلی میں کمپنی کے اہتمام سے امن و امان کی بحالی کے باعث مجلسی اور تہذیبی زندگی کا از سر نو آغاز ہوا تھا۔ شہر کی وہ رونقیں اور تہذیبی سرگرمیاں جو مرہٹوں، جاٹوں، سکھوں، روہیلوں اور افغانوں کے ہاتھوں نصف صدی سے زیادہ مدت تک لٹتی رہی تھیں اب بحال ہو چکی تھیں۔ دلی کے گرد و نواح کی زمینوں کا بندوبست درست ہونے کے بعد محصولات کا سلسلہ بہتر ہو گیا تھا۔ جس سے دلی شہر کے امرا و شرفا کے دیوان خانوں کی رونق بڑھ گئی تھی۔ گزشتہ ادوار کی تباہی و بربادی کے باوجود اب دلی شہر میں سکون و اطمینان کی ایک لہر دوڑنے لگی تھی اور یہ ایسے اسباب تھے کہ جو کسی بھی شہر کی ثقافتی زندگی کے احیا کے لیے ضروری سمجھے جا سکتے ہیں۔ دلی شہر کے اسی تہذیبی ماحول میں مومن کی شاعری پروان چڑھی۔

عہدِ مومن میں دلی کے ادبی ماحول اور لال قلعہ پر ذوق کا مکمل طور پر قبضہ تھا۔ دلی سے باہر بھی ذوق کی سادہ، عام فہم، نیم عاشقانہ، نیم صوفیانہ اور نیم اخلاقی شاعری جو لب و لہجہ، محاورے اور روزمرہ کے ذائقوں سے آباد تھی، مقبولیت کی سب سے اونچی منزل پر تھی اور شمالی ہند میں اعلیٰ ادبی معیارات کا درجہ حاصل کر چکی تھی۔ فکر و خیال کے اعتبار سے اوسط درجے کا یہ شاعر ایک دیو قامت ادبی شخصیت کے طور پر شمالی ہند کے ادبی افق پر چھایا ہوا تھا۔ غالب اور مومن جیسے شاعر اس کے سامنے پراگندہ حال نظر آتے تھے۔ یہ زمانے کی ستم ظریفی تھی کہ اس دور میں اوسط درجے کا معیار رکھنے والے شاعر شہرت کے آسمان پر نظر آتے تھے۔ ایسے شعری منظر نامہ میں مومن جیسے شاعر کو کہ جو اپنے شعری ہنر پر نازاں تھا۔ اپنی بے وقعتی اور زمانے کی ناقدر شناسی کا شدید احساس تھا اور وہ اس بات کا ہت شاکی تھا کہ زمانہ نے اس کی قدر نہیں کی۔

"میرے گوہر معانی تمام بے بہا ہیں۔ میرے کلام کے خالص سونے کے مقابلے میں پرویز کا طلائے دست افشار کھوٹا ہے اور میرے سینے کے خزینہ کے سامنے خزانۂ قارون بے اعتبار۔ میرے مضامینِ رنگین نے جو یاقوت کی طرح قیمتی ہیں، رنگین لب حسینوں کے لعلِ لب کا بازار سرد کر دیا اور میرے قیمتی موتیوں کی چمک کے رشک نے پاک گہروں کے گوہر اشک کو غبار آلودہ بنادیا۔ ابیات: سمندر اور کان میں میرے مضامین کا فیض پہنچا ہے کہ ایک کے لیے موتی اور دوسرے کے لیے لعل لے جاتا ہوں۔ جیسے غریبوں کو خیرات دی جاتی ہے۔ اور مختاری کی زبان میری لطافت کو نہیں پہنچ سکتی۔

ندرت کلام کے لحاظ سے میں زمانہ میں یکتا ہوں۔
اور نہ کوئی نظم میں میرا ہمسر ہے اور نہ نثر میں۔
میری بندگی کے فخر سے شروان کے شاعر کے نزدیک
خاقانی اور پرستاری دونوں کے معنی ایک ہیں۔"[۸۶]

اپنے شعر و فن کی برتری پر نازاں یہ شاعر دلی کے ادبی بازار میں ناقدردانی کی شکایت کرتے ہوئے اپنے دور کے کم رتبہ شعرا پر طعن و تشنیع کرتا رہا:

"زمانے کی ناقدری اور نافہمی کے باعث کوئی میرا خریدار نہیں ہے اور میرے آب دار موتیوں کا تاریکی میں بھی بازار مندا ہے۔ میرا سامان جو بند پڑا ہے اس پر کساد بازاری کی گرد اس قدر بیٹھ گئی ہے کہ طوفان نوح سے بھی نہیں دھل سکتی، اور میرے آئینہ پر کسمپرسی کی زنگار اس قدر جم گئی ہے کہ صرصر عاد کا غبار بھی اس کو جلا نہیں دے سکتا۔ میرے یوسف (کلام) کو بڑھیا کے سوت کی انٹی کے بدلے بھی لوگ نہیں خریدتے اور اس کو چاہ کنعاں سے کھوٹے سکوں کے عوض بھی نہیں نکالتے۔ ید بیضا کے معجزے کے باوجود میں خالی ہاتھ ہوں اور دمِ عیسیٰ کے ہوتے ہوئے بیماری میں مبتلا ہوں۔ سامری کیش میرے صحیفہ کمال کو پسند نہیں کرتے، خواہ قلم قدرت کا لکھا ہوا کیوں نہ ہو۔ اس کے بر خلاف ان نااہلوں کو جو "عجلاً جسداً الہ خوار" کے مصداق ہیں، سونے میں تولتے ہیں۔ میری موشگافی فرعون کی موتیوں میں پروئی ہوئی ڈاڑھی پر رشک کرتی ہے اور میری باریک بینی سرمہ شداد کی حسرت میں اشک خوں برساتی ہے۔ اس ناقدری کے باوجود میں نے کبھی ہنر کی آبرو نہیں بیچی اور امرا کی آستین سے توقعات وابستہ نہیں کیں۔ میں نے جو کی روٹی پر قناعت کی ہے اور آسمان کے

خوشہ گندم پر کبھی نظر نہیں ڈالی۔"[87] "کب تک اپنے سخن کے موتیوں کو مفت لٹاؤں اور معانی کے گوہر شب چراغ کو ٹھیکریوں کے مول بیچوں۔ میں ایسا خزانہ رکھتا ہوں کہ ملک سکندر کا چراغ اس کی زکوٰۃ کے سویں حصے کو بھی کافی نہ ہو اور ایسے گنجینہ کا مالک ہوں کہ دریا و کان کا حاصل (موتی و جواہر) اس کے وظیفہ خواروں کے ہزارویں حصے کے برابر بھی نہ پہنچیں۔ المختصر میں اس طرح نغمے گاتا ہوں کہ بلبل بھی میری ہم سری نہیں کر سکتی اور وہ گل افشانیاں کرتا ہوں کہ زر گل ان کی حسرت میں جلتا ہے۔ لیکن کیا کروں کہ سننے والے کان اور دیکھنے والی آنکھیں نہیں۔"[88]

"انشائے مومنؔ" کے مندرجہ بالا حوالے ہمارے سامنے ایک ایسے شاعر کو پیش کرتے ہیں جس کی زخم خوردہ مجروح انا اپنے ہم عصروں کے مقابلے میں اپنی ناقدری پر سراپا احتجاج نظر آتی ہے۔ وہ شاعر جس کو اپنے فن پر ناز تھا اپنے دور کی ناشناسی پر گریاں کناں ملتا ہے۔ معلوم ہوتا ہے وہ اپنی زندگی میں اس مسئلہ پر بہت مضطرب رہا ہوگا۔ اس کی غزل میں تو اس قسم کے احساسات نہیں ملتے مگر اس کے مکتوبات اس اضطرابِ مسلسل کی شہادت دیتے ہیں۔ یہ وہی صورتِ حال ہے جس میں غالبؔ بھی عمر بھر شدید طور پر مضطرب رہا تھا۔

آیئے اب ہم مومنؔ کی غزل کا سفر شروع کرتے ہیں۔ ہمارا یہ سفر مومنؔ کے آدابِ عاشقی سے شروع ہوتا ہے۔

اردو غزل کے روایتی شعرا کی طرح مومنؔ محبوب کے لیے ہمیشہ سر خم تسلیم کرنا اور بہ حالتِ نیاز رہنا پسند نہیں کرتے۔ ان کے عشق کی تہذیب میں جھکنے اور جھکانے کے آداب بہ یک وقت موجود ہیں۔ وہ سمجھتے ہیں کہ عشق دونوں طرف سے ہونا چاہیے۔ غزل کی عام روایت میں عاشق کی حیثیت صید کی سی ہے۔ وہ انفعالیت کی جانب مائل ہے۔ محبوب کے ہاتھوں صید ہو جانا اس کے عشق کی معراج کہی جا سکتی ہے، مگر مومنؔ ایسے عشق کے قائل نہیں جہاں عاشق بے چارہ صید زبوں محسوس ہوتا ہے۔ ان کے عشق میں عاشق صید بھی ہوتا ہے اور صیاد بھی بنتا ہے۔ وہ عشق کی ان منزلوں کا ذکر کرتے ہیں جہاں صید اور صیاد کا تصور ہی مٹ جاتا ہے:

ہیں اسیر اس کے جو ہے اپنا اسیر　　　ہم نہ جانیں صید کیا صیاد کیا

مومنؔ کے عشق میں صید و صیاد اور عاشق و معشوق کے مقام کی ایک دل چسپ وضاحت انشائے مومنؔ میں موجود ہے آیئے ان کے تصور عشق کو بہتر طور پر سمجھنے کے لیے اس اقتباس سے رجوع کرتے ہیں، جہاں مومنؔ عاشق مزاج معشوق ہونے کا دعویٰ کرتا ہے:

"میں عاشق معشوق مزاج ہوں اور باوجود نیاز مندی کے بے احتیاج۔ اگر میرا مدعا بے نتیجہ ثابت ہو تو میں سرے سے اس مدعا ہی کو چھوڑ بیٹھتا ہوں اور اگر میری تمنا حاصل

نہیں ہوتی تو اس تمنا ہی سے دست بردار ہو جاتا ہوں۔ میں عاشق وفا شعار ہوں لیکن غیرت مند اور بندۂ حق گزار ہوں لیکن خریدار پسند' میری بلبل ہر باغ میں نغمہ سرائی نہیں کرتی اور میری طوطی ہر شکر لب کے سامنے منقار نہیں کھولتی' میرا پروانہ ہر شمع رخسار کے گرد نہیں گھومتا اور میرا دیوانہ ہر پری جمال کا مجنوں نہیں ہوتا۔ طور کو جلانے والی آگ سے میں بے خود ہو کر گرتا ہوں تاکہ بال و پر کے جلنے کا عذاب نہ دیکھوں اور بلقیس کے حسن کی تلاش میں نکلتا ہوں تاکہ کام یابی کی منزل کو پہنچوں۔ میرا یوسف، زلیخا کا غلام نہیں ہوتا کہ وہ اس کو زندان بلا میں ڈال دے اور میرا فرہاد عشق شیریں کی تلخی نہیں سہتا کہ وہ (شیریں) اپنے لب شیریں پرویز کے لیے وقف کر دے۔ میں حلقہ زنجیر ہوں جس کے پاؤں پر پڑا وہ الٹا میرا گرفتار (محبت کا) ہو گیا۔ میں رنگ حنا ہوں جس کے ہاتھ کو میں نے بوسہ دیا۔ اس نے دوسروں کے قتل پر تلوار کھینچی۔ میں پایہ منبر ہوں جس کے پاؤں پر سر رکھوں وہ اپنی جبین نیاز میرے قدموں سے گھسے اور میں خط پرکار ہوں اسی کے گرد پھروں جو میرے آغوش میں آئے۔"[۸۹]

مگر عملی طور پر سچائی یہ ہے کہ ان باتوں کے باوجود وہ غزل کے دیومالائی عشق ہی کے تابع نظر آتا ہے' وہ کوچۂ محبوب میں جانے پر مجبور ہے۔ وہ کوچۂ رقیب میں بھی جانے پر مجبور ہے حتیٰ کہ سر کے بل جانے پر بھی۔ وہ وصل محبوب کا ہمیشہ طالب ہے۔ ہجر و فراق کی اذیت سمجھتا ہے' رقیب اور غیر کے اذیت ناک تصور میں مبتلا رہتا ہے۔ مومن کا محبوب' روایتی محبوب کی تمام صفات کا حامل ہے۔ بے وفا ہے' جفا پرور ہے' تند خو ہے' رقیب کے گھر جاتا ہے۔ عاشق کو جلا کر خوش ہوتا ہے اور اسے قتل کرنے پر تیار رہتا ہے۔

غزل کی "تثلیث" عاشق' معشوق اور رقیب پر مشتمل ہے۔ رقیب کا کردار معشوق کے حوالے سے پیدا ہوتا ہے۔ دراصل اس تثلیث میں ڈرامائیت کا عنصر رقیب کے تصور ہی سے جنم لیتا ہے چوں کہ مومن نے اپنی زندگی میں بہت سے عشق کیے اس لیے ان کو رقیب کا بھی بارہا سامنا کرنا پڑا۔ مومن کی غزل میں رقیب سے وابستہ تصورات محض روایتی نہیں ہیں۔ ان میں مومن کا تجربہ موجود ہے:

شاید کہ دست غیر رہا رات شانہ کش　　　اس زلف تاب دادہ میں کچھ آج خم تھا

غیر کو سینہ کبے ہے وہ حیرت زدہ　　　تم نے کیا کچھ کس کو اپنی بات پر دکھلا دیا
صورت اغیار کو دیکھے ہے وہ حیرت زدہ　　　میرے رنگِ رخ نے آئینہ مگر دکھلا دیا
سخت کم بختی ہوئی یہ بھی نصیبوں کا لکھا　　　غیر کو خط نامہ بر نے بے خبر دکھلا دیا۔

یہ زلف خم خم نہ ہو کیا تاب غیر ہے　　　ترے جنوں زدے کے سلاسل کو تھامنا

اس نقشِ پا کے سجدے نے کیا کیا ذلیل میں کوچۂ رقیب میں بھی سر کے بل گیا

ملے رقیب سے وہ جب سنا وصال ہوا دریغ جان گئی ایسے بدگماں کے لیے

آئے وہ دستِ غیر میں دیے ہاتھ آس ٹوٹی شکستہ پائی کی

عدو کے وہم سے تکتا ہوں بزم غیر میں ہر سو نہیں ہے اور کچھ یوں آپ جو چاہیں گماں کیجیے
گلہ ہم کاٹ لیں گے آپ تیغِ رشک سے اپنا عدو کو قتل کیجیے پھر ہمارا امتحان لیجیے

میرے کوچے میں عدو مضطر و ناشاد رہا شب خدا جانے کہاں وہ ستم ایجاد رہا

لے شبِ وصل غیر بھی کاٹی تو مجھے آزمائے گا کب تک

ذکرِ اشکِ غیر میں رنگینیاں بوئے خوں آئی تری گفتار سے

غیر کے ہمراہ وہ آتا ہے میں حیران ہوں کس کے استقبال کو جی تن سے میرا جائے ہے؟

مومن کے عشق کے بارے میں یہ بات سمجھ لینی چاہیے کہ ان کا عشق حقیقی' مابعد الطبیعاتی یا فلسفیانہ نوعیت کا ہرگز نہیں ہے۔ان کے عشق کی سطح کہیں بھی جسمانی عشق سے بڑھ کر حقیقی عشق کی طرف بلند ہوتی ہوئی نظر نہیں آتی۔ یہ ایک انسان کا دوسرے انسان کے ساتھ عشق ہے۔اور جنسی عشق کی لطافتوں کا حامل ہے۔ مومن کے دور میں شاید ہی کوئی دوسرا ایسا شاعر مل سکے جس کا عشق محض جنسی ہو۔ان کے عہد کے تمام شعرا عشق حقیقی اور عشق مجازی کی دنیاؤں سے بار بار گزرنے کا تجربہ کرتے ہیں۔ عہد مومن کی تہذیبی اقدار تو عشق مجازی کی صورت کو عشق حقیقی میں دیکھنے کا تجربہ کرتی ہیں۔ شاعر جب تک دنیاوی عشق سے بلند ہو کر حقیقی عشق کی طرف نہیں بڑھتا اسے فکری طور پر محدود سمجھتے ہیں۔ مومن غیر مقلد مسلمان تھے اور شاید یہی ان کا نفسیاتی پس منظر تھا کہ انہوں نے زندگی کے بعد ادب میں بھی تقلید کا رستہ اختیار نہ کیا۔ان کی شاعری ان کے نظریہ حیات سے فرار نہیں' اقرار کا نام ہے۔زندگی کی جن اقدار و روایات پر ان کا یقین نہیں ہے وہ ان کو کسی طرح بھی اپنے تخلیقی تجربے کا حصہ

نہیں بننے دیتے۔ زندگی کی لطافتوں اور طرب ناکیوں سے ان کو عشق تھا اس لیے ان مضامین کے تجربے ان کی شاعری کے بنیادی عنصر قرار پاتے ہیں اور ان کا جنسی عشق زندگی کے اسی تجربے کا مظہر تھا۔ وہ اپنے اور محبوب کے درمیان وفا پرستی کو ضروری شرط قرار دیتے ہیں اور وفا پرستی کا یہ تصور ان کی عشقیہ اخلاقیات کو ارتقائی منزلت عطا کرتا ہے اور بقول ڈاکٹر خوندمیری ''مومن'' کی شاعری میں وفا کا تصور اتنا موثر ہے کہ ان کی عشقیہ شاعری دنیا کی عشقیہ شاعری کا بہترین جزو بن گئی ہے۔[۹۰]

عہد مومن کا شاید ہی کوئی شاعر ایسا ہوگا جو تصوف کے رنگ سے محروم ہو اور وحدت الوجود کے نظریات پر یقین نہ رکھتا ہو۔ اس دور کے شعرا کے ہاں تصوف کے ذکر اذکار کثرت سے ملتے ہیں۔ صوفیانہ خیالات کی حرارت سے ان کی شاعری میں باطنیت کے نقوش برابر روشن نظر آتے ہیں۔ جب کہ مومن باطنی دنیا کے ان تجربات سے خالی ہے۔ چوں کہ وہ اپنی ذات کی باطنی دنیا کے اندر نہ اتر سکے تھے اس لیے ان کی شاعری حیات و کائنات کی فکری بصیرت سے بھی محروم رہی۔ اس مسئلہ کا یہ پہلو قابل غور ہے کہ دلی میں صوفیانہ روایت کے غلبہ کے باوجود مومن کے ہاں صوفیانہ افکار کا کوئی اثر نہ ہو سکا۔ آخر کیوں؟

اس مسئلہ کی وضاحت کے لیے مومن کے عہد پر نظر دوڑائیے جہاں سید احمد بریلوی کی تحریک کا گہرا اثر تھا۔ شاہ اسماعیل کی رشد و ہدایت کے اثرات عام تھے۔ ان کا فلسفۂ فکر تقلید کے سخت خلاف تھا۔ مومن آغاز ہی سے ان کے حلقہ اثر میں آچکے تھے اور انتہاپسندی کی حد تک اہل تقلید کے خلاف تھے۔ وہ اہل تقلید کو ''حیوان'' کہنے سے بھی گریز نہ کرتے تھے۔[۹۱] ان ہی اثرات کے سبب وہ صوفیانہ عقائد سے دور رہے اور ان کی شاعری تصوف کے رنگ و آہنگ سے محروم ہو گئی اور وہ اس باطنی دنیا کی منزلوں سے نہ گزر سکے۔ ہونا تو یہ چاہیے تھا کہ تقلید پسندی اور تصوف کو شدت سے رد کر دینے والا انسان اپنی زندگی کو دینی عقائد کے مطابق بسر کرتا مگر ہوا یہ کہ اس نے اپنی جوانی کا سارا زمانہ رند مشربی اور شاہد بازی میں گزار دیا۔ مذہبی طور پر تقلید کو رد کیا مگر اپنے دور کے امرا کی طرح عیش پسندوں کے مقلد بن گئے۔ سید احمد بریلوی اور شاہ اسماعیل کی شان میں شعر کہنے والا مومن دلی کے کوچہ ہائے عشرت میں اہل نشاط کے ساتھ مصروف طرب رہا۔ جن دنوں سید احمد کے قافلۂ جہاد کی تیاریاں ہو رہی تھیں مومن دلی کی محبوباؤں کے عشق میں سرگرم ہو رہے تھے اور ناؤنوش کی محفلیں سجا رہے تھے اور یوں جہاد پر مثنوی لکھنے والا شخص عشق پیشہ بنا رہا۔ ۱۸۳۱ء میں جب بالا کوٹ سے سید احمد اور شاہ اسماعیل کی شہادت کی خبر پہنچی تو مومن اپنے چھٹے عشق کی ناکامی پر سوگوار زندگی بسر کر رہے تھے۔ حیرت ہے کہ شاہ صاحب کی المناک شہادت پر وہ کوئی قطعہ تاریخ کہنے سے بھی قاصر رہے۔

مومن کی شاعری میں ہمیں واضح طور پر دو شعری اسلوب ملتے ہیں۔ معنی جلی اور معنی خفی کا اسلوب۔ معنی جلی کا اسلوب وہ ہے کہ جہاں شعر میں معنی کی سطح نہایت صاف و شفاف ہے۔ کسی ابہام یا کسی پیچیدگی کا سامنا نہیں کرنا پڑتا۔ قاری نہایت آسانی سے معنی و مفہوم کی تہہ میں اتر جاتا ہے۔ معنی خفی کا اسلوب وہ ہے کہ جہاں شعر میں ابہام ملتا ہے۔ درمیانی کڑیاں غائب ہیں، کوئی بات محذوف ہے، کوئی ربط غائب ہے یا کوئی سرا ٹوٹا ہوا ہے۔

معنی خفی کا چیستانی اسلوب جو مومنؔ کو بہت مرغوب تھا اور اس کی بدولت ان کو اپنے معاصرین میں تفخر و فردیت کا درجہ بھی حاصل تھا شمالی ہند کی شعری دنیا میں ایک پیچیدہ مسئلہ سمجھا جاتا تھا۔

معلوم یہ ہوتا ہے کہ شاید غالبؔ اور ذوقؔ کے مقابلے میں وہ کسی ایسے اسلوب کے لیے متجسس تھے جو ان کے فن کو منفرد کر سکے۔ ذوقؔ جیسے دیو قامت شاعر کے سامنے کوئی فن پارہ اسی وقت ٹھہر سکتا تھا جب اس میں توجہ کا مرکز بننے کے پورے پورے امکانات موجود ہوں۔ دلی کے زبان پرست معاشرے میں جہاں محاورے کا سکہ چل رہا تھا، وہاں مومنؔ کا چیستانی اسلوب سامعین اور قارئین کے لیے کشش اور استعجاب کا موجب بن جاتا ہوگا۔ ذرا سوچیے کہ دلی کے مشاعروں میں جب مومنؔ کا کوئی چیستانی شعر پڑھا جاتا ہوگا تو وہاں حاضرین کی تمام توجہ اس شعر پر مرکوز ہو جاتی ہوگی۔ شعر کے چرچے دنوں تک رہتے ہوں گے اور لوگ شعر کی گتھیاں سلجھانے میں مصروف نظر آتے ہوں گے۔

مومنؔ کے چیستانی اسلوب کو پیدا کرنے میں ان کی نرگسیت کا ہاتھ بھی محسوس ہوتا ہے۔ چیستانی اسلوب ان کے فطری جوہر کا حصہ تھا۔ ان دیکھی چیزوں کو جاننا اور نامعلوم کی جستجو کرتے رہنا ان کے مزاج کا خاصہ تھا۔ ان کی فطرت کے اس جوہر کا اظہار شعری معمات کی صورت میں بھی ہوا۔

کائنات اور انسان مومنؔ کو ایک بھید کی صورت میں نظر آتے تھے۔ دنیا اور اس کے مظاہر کے پیچھے بھی ان کو ایک بھید محسوس ہوتا تھا اور وہ عمر بھر ان بھیدوں کو جاننے کے لیے محوِ جستجو رہے۔ علم نجوم اور رمل وغیرہ سے گہری دل چسپی اور ان پر قدرت رکھنے کا فن بھی اس تجسس کی پیداوار تھا۔ وہ شخص جو انسان اور دنیا کے اسرار جاننے کے لیے بے تاب رہتا تھا اور اپنی مقدور بھر سعی سے ان اسرار سے پردہ اٹھانے میں کوشاں رہتا تھا، اس نے اپنے فن کی دنیا کو اسراریت سے آشنا کیا۔ اس کی شاعری عمر بھر معنی کی مخفی سطحوں کا اظہار کرتی رہی اور وہ قاری کو ان اسرار و رموز کی تہیں کھولنے کے لیے دعوت دیتا رہا۔

وہ نقاد پال والیری (Paul Vallery) تھا جس نے یہ کہا تھا کہ شاعری لفظوں کا کھیل ہے۔ اس میں کوئی شک نہیں کہ لفظ پر قدرت رکھنے والا شاعر اسے ایک طلسمی کیفیت سے آشنا کر دیتا ہے۔ مگر یہ بات اسی وقت پیدا ہوتی ہے جب لفظ کے اندر خیال اور فکر کی دنیائیں آباد کی جائیں اور قاری اس دنیا کے اندر داخل ہو کر ایک نئی معنوی وسعت اور خیال افروزی کا تجربہ کر سکے۔ متخیلہ کے اندر جس قدر ضو فشانی ہوگی لفظ اسی طاقت سے روشن ہوگا اور دیکھنے والے کو لفظ پر بہت سی معنوی پرتوں کا سایہ محسوس ہو سکے گا۔ بہ صورتِ دیگر اگر شاعری میں لفظوں کے کھیل کا مقصد معنوی پلٹوں کا اظہار ہو اور محض فریب نظر سے معنوی تبدیلی ظاہر کرنا مقصود ہو تو پھر لفظ معمولی اور سرسری معنویت سے بلند نہ ہو سکے گا۔ ایسا شعر چھوٹے تجربہ کا حامل ہوگا یا ایک ایسا تجربہ ہوگا جو لفظوں کے کرتب دکھانے کے لیے کیا گیا ہو۔ کلام 'مومنؔ میں اشعار کا ایک ایسا حصہ موجود ہے جو لفظ' محاورے اور روزمرہ کے کھیل پر مشتمل ہے۔ اس کو زیادہ سے زیادہ خیالاتِ منظوم کہہ سکتے ہیں۔ ایسی شاعری ذوقؔ کے ہاں بھی کثرت سے موجود ہے مگر اس میدان میں مومنؔ کا لفظی کھیل زیادہ شہرت رکھتا ہے۔ نازک خیالی کے عمل میں لفظوں سے کھیلتے

ہوئے وہ عجب عجب خیالات کی دنیا سے گزرنے لگتے ہیں۔ لفظ ان کے لیے ایک مہرہ بن جاتا ہے جسے شاعری کی بساط پر وہ اپنے منصوبہ کے مطابق سجادیتے ہیں۔ ایک ماہر شاطر کی طرح وہ شعر میں لفظ کی چال پر کڑی نظر رکھتے ہیں۔ لفظ کی حرکت ان کی شاطرانہ طبیعت کے مطابق دھوکہ دینے کی کوشش کرتی ہے۔ قاری سمجھتا ہے کہ اس نے شعر کے مفہوم کو سمجھ کر شاعر کو مات دے دی ہے مگر بعد ازاں ذرا سی دقت نظر اسے فوراً کہہ دیتی ہے کہ شاطر مومنؔ اسے مات دے گیا ہے۔ خارج میں معنی کی ایک اور سطح بھی موجود ہے اور یہ ساری چالیں اس کی شاطرانہ مہارت لفظی ہی سے ممکن ہو سکتی تھیں۔ کبھی کبھی یوں بھی ہوتا ہے کہ ہم مومنؔ کی بساطِ شعر پر بیٹھے غور و فکر کر رہے ہوتے ہیں مگر نہیں سمجھ پاتے کہ مومنؔ کیا چاہتا ہے۔ شعری چال کے مطابق اس نے ایک آدھ درمیانی رابطہ کو غائب کر دیا ہوتا ہے۔ جوں ہی ہم کڑی سے کڑی ملاتے ہیں شعر کی تفہیم مکمل ہو جاتی ہے۔ مومنؔ اپنے اس اسلوب کے باعث کبھی بھی عوام کا شاعر نہ ہو سکا اور ناسخن شناسوں نے اسی وجہ سے اس کے دیوان کو مہمل قرار دینے سے بھی گریز نہ کیا۔ اردو ادب کے نقادوں پر مومنؔ کا یہ شعری رویہ گراں گزرتا رہا ہے۔ ڈاکٹر محمد صادق کا کہنا ہے کہ بیشتر قارئین کے لیے مومنؔ کی شاعری کا ایک بڑا حصہ کسی چیستان کی طرح سے ہے اور اس معمہ کو حل کرنے کے لیے ہمارے پاس کوئی کلید موجود نہیں ہے۔[۹۲] دورِ حاضر کے نقاد اور محقق رشید حسن خان نے اس شعری رویہ کو پیرایہ اظہار کی پیچیدگی کہا ہے اور ڈاکٹر سید عبداللہ نے اسے شعری ابلاغ میں اخفا کا نام دیا ہے۔ رشید حسن خان نے مومنؔ کی پیچیدگیِ طبع پر کڑی تنقید کی ہے۔ ان کا کہنا یہ ہے کہ مومنؔ کے پیرایہ اظہار کی پیچیدگی فکری تہہ داری سے خالی ہے اور اس پیرایہ پر ناسخؔ کی معنی آفرینی کا گہرا اثر ہے۔ رشید حسن خان کے نزدیک مومنؔ کی ساری پیچیدہ بیانی محض لفظی ہے اور وہ صرف اندازِ بیان کی مرہونِ منت ہے۔ مومنؔ کے پیچیدہ سے پیچیدہ شعر کی شرح کرنے بیٹھیے اور اس الجھاوے کو سلجھائیے تو معلوم ہوگا کہ بات کچھ بھی نہ تھی، یعنی اصل خیال میں کوئی گہرائی نہیں تھی۔ سطحی سی اور معمولی سی بات تھی۔ مومنؔ کی پیچیدہ بیانی کے پیچھے کوئی فکری پہلو نہیں ملتا۔[۹۳] اس مسئلہ میں وہ اس حد تک آگے بڑھ جاتے ہیں کہ مومنؔ کے کلام کی بہت بڑی مقدار کو بازیچہ اطفال قرار دیتے ہیں۔[۹۴] اس بیان کے آخری حصے کو زورِ بیان یا مبالغے سے تعبیر کر سکتے ہیں۔ کلام مومنؔ میں بہت بڑی تعداد ایسے اشعار کی نہیں ہے۔

ڈاکٹر سید عبداللہ نے مومنؔ کے اسلوب میں معنوی نارسائی کی دقتوں کو اخفا یا عمل محذوف سے تعبیر کیا ہے۔ جس کی کئی صورتیں ان کے ہاں موجود ہیں مثلاً وہ بات کو چھپا کر ظاہر کرتے ہیں۔ کبھی حذف سے، کبھی پیچ سے، کبھی نقیض سے، کبھی متضاد حقیقتوں کو بیان کر کے، کبھی اشاروں اور رمزوں میں، کبھی کنائے کے استعمال سے، غرض مضمون ادا کرنے کا طرقہ براہ راست نہیں، اس میں کچھ نہ کچھ پیچا پیچی ضرور ہوتی ہے۔ ایک عام صورت یہ ہے کہ مضمون کی کچھ کڑیاں محذوف ہوتی ہیں۔ ڈاکٹر سید عبداللہ اس عمل کو مومنؔ کی خاص تکنیک قرار دیتے ہیں اور یہ تکنیک ان کی غزل میں بہت لطف پیدا کرتی ہے۔[۹۵]

مومنؔ کی اس معروف تکنیک کو سمجھنے کی بہتر ترکیب یہ ہے کہ ایسے تمام اشعار کو ہم ایک واقعہ، کہانی یا قصہ کی نہایت مختصر سی شکل سمجھیں۔ پیچیدگی اس وقت پیدا ہوتی ہے جب قصہ کا ربط ٹوٹا ہوا، نامکمل یا تشنہ نظر آتا ہے اور

یہ اس لیے ہے کہ قصہ کی کوئی درمیانی کڑی غائب ملتی ہے۔ اگر ہم متخیلہ کی مدد اور غزل کی تہذیبی روایت کے حوالے سے کسی غائب کڑی یا حذف شدہ حصے کو مربوط کر سکیں تو شعر واضح ہو سکتا ہے۔ ہمیں شعر کے سیاق و سباق پر گہری نظر رکھ کر اس کو ازسرِنو ترتیب دینا ہو گا۔ اس تکنیک کے مطابق سب کچھ مومن ہی نہیں کہتا وہ قاری کے لیے بھی کچھ حصہ چھوڑ دیتا ہے۔ ایسے اشعار میں شاعر اور قاری کے مشترکہ اشتراک ہی سے معنی کی تشکیل ہو سکے گی۔ مومن وہ شاعر ہے کہ جس نے معنی کی دریافت میں قاری کو بھی اپنے ساتھ شریکِ سفر کر لیا ہے۔ مومن کی شاعری قاری اور شاعر کے مشترکہ اشتراک عمل کا نام ہے۔ قاری کی شرکت کے بغیر یہ شاعری تشنہ اور مبہم نظر آئے گی لہٰذا مومن کے ہاں جب تک قاری عملی طور پر معنوی دریافت میں شریک نہ ہو گا معنیِ شعر کا مسئلہ رہے گا اور قاری کی شرکت اس مسئلہ کا حل بن سکے گی۔

سوال یہ ہے کہ مومن کی شاعری میں یہ تکنیک کیا کسی شعوری عمل کا نتیجہ ہے؟ یا لاشعوری طور پر اس تکنیک کا استعمال ان کی شاعری میں ہو تا رہا ہے؟ اور اس کا مقصد کیا تھا؟ معلوم ہو تا ہے کہ شائد یہ تکنیک مومن نے اپنے ادبی ماحول کو چونکا دینے کے لیے استعمال کی ہو گی۔ ممکن ہے غالب کی شاعری کی معنوی اور فکری پیچیدگی کے مقابلہ میں انہوں نے دادِ سخن حاصل کرنے کے لیے اس تکنیک کو ذریعہ بنایا ہو۔ مومن کی شخصیت میں تحیر پیدا کرنے کا ایک احساس ضرور موجود تھا۔ تخلیقی طور پر اس کا اظہار شاعری میں معنوی بُعد پیدا کرنے سے ہوا ہے اور اس بعد سے تحیر کی کیفیت پیدا کرنے کا کام لیا گیا۔ اس تخلیقی عمل کی آخری پیچیدہ شکل ان کے شعری معمات میں ظاہر ہوئی، جو ان کی کلیات کے آخر میں موجود ہیں۔ یہ تکنیک قاری کو فی الفور چونکا دینے کا کام کرتی ہے۔ وقتی طور پر وہ اپنے ذہن کو گردش میں لاتا ہے اور اگر اس کی شعری تربیت کسی نہ کسی حد تک ہو چکی ہو تو وہ اس تکنیک سے معنی بر آمد کر کے ضرور محظوظ ہو گا۔ اس میں فکری معنی یقیناً نہیں ہیں لیکن عشقیہ وارداتوں کے نہایت خوب صورت تجربے بار بار ہمارا دامن پکڑ لیتے ہیں۔ اگرچہ ہم فکری بالیدگی حاصل نہیں کرتے لیکن ہمارے احساسات اور جذبات کی بالیدگی ضرور ہو جاتی ہے، ایسے تجربوں میں مومن کا زرخیز متخیلہ نادر خیالات بر آمد کرتا ہے اور ہم ان خیالات کو دیکھ کر یہ سوچنے لگتے ہیں کہ اس بات کو ہم نے کبھی بھی اس طرح نہیں سوچا تھا۔ فکر و افکار کی کمی کو ہم محسوس نہیں کرتے کیوں کہ ہم پہلے سے ہی جانتے ہیں کہ ہمارا ہم سفر ایک خالص رومانوی شاعر ہے جو جادۂ عشق پر ہی چلتا ہے۔ اس طرح سے ہم مومن کے اس اسلوب شعر سے لطف اندوز ہو سکتے ہیں اور اسی دائرۂ کار میں اس کی شاعری کا جائزہ لینا چاہئے۔

مومن نازک خیالی کے لیے مشہور ہے مگر اس کی نازک خیالی ناسخ کی نازک خیالی نہیں ہے جہاں شعر اپنی عام سطح سے بلند ہو کر اوہام کی گہری دھند میں دھندلا جاتا ہے یا بے حد نامانوس تمثالوں کی ایک بے جان دنیا تخلیق کرتا ہے۔ ایسی تمثالیں متخیلہ کے ممکنہ حقائق سے بعید ہوتی ہیں۔ زندگی کی تمام حقیقتیں ان تمثالوں میں سرد، بے رس اور موہوم دکھائی دیتی ہیں۔ مومن اپنی نازک خیالی کی تجربہ کاری میں اس سے بہت مختلف شاعر ہیں۔ نازک خیالی مومن کی غزل کے ابلاغ کا امتحان لیتی ہے۔ قاری فوری طور پر متخیلہ میں تیرنے سے قاصر رہتا ہے۔ اسے کچھ دیر

ذہن پر زور دینے کی ضرورت ہوتی ہے' وہ لفظ کے در و بست کو غور سے دیکھتا ہے۔ اندر باہر جھانکتا ہے اور کچھ دیر میں لفظ کے طلسمی بھید کو پالیتا ہے۔

غالبؔ کے دورِ اول کی شاعری کی طرح مومنؔ کی شاعری کا وہ حصہ جو اشکال پسندی کے چیستانی اسلوب کا نمائندہ ہے اپنی قدر و قیمت اپنے ہی زمانے میں کھو بیٹھا تھا۔ برصغیر کا ذہن جس شاعری کا گرویدہ رہا ہے وہ جذبہ و خیال اور فکر کی شاعری ہے۔ چنانچہ گردشِ زمانہ کے بعد مومنؔ کی شاعری کا وہی حصہ باقی رہ سکا ہے جو جذبے' احساس اور خیال سے آباد ہے۔ بہ صورت دیگر مومنؔ کا چیستانی اسلوب غیر آباد اور بنجر دکھائی دیتا ہے۔

مومنؔ کی غزل کو جس تخلیقی قوت نے ادبی تاریخ میں تحفظ فراہم کیا ہے وہ ان کی غزل کا کلاسیکی کمال ہے۔ یہ وہ مقام ہے جہاں ان کی بہترین تخلیقی صلاحیتوں کا استعمال ہوا ہے۔ اس مقام پر وہ عشق' جذبے' احساس اور تخیل کی ارتقائی سطح پر نظر آتے ہیں۔ یہاں سارے تجربے مل کر ایک ایسی معنوی وحدت کو تشکیل دینے میں کامیاب ہو جاتے ہیں جہاں شاعر کی تخلیقی توانائی نقطۂ کمال تک جا پہنچتی ہے۔ یہ وہ شاعری ہے جہاں ان کا چیستانی اسلوب دب جاتا ہے اور ابلاغ کا عمل تیز اور روشن ہو جاتا ہے۔ اس شاعری میں نہ شعری اشکال ہیں نہ چیستان ہیں۔ یہاں محض انسانی جذبوں کی زبان بولتی ہے۔ تمثالیں حرکت کرتی ہیں۔ احساسات میں تموج پیدا ہوتا ہے۔ یادوں کے پیکر گردش کرتے ہیں' رنگ اور خوش بو کی لہریں اٹھتی ہیں۔ منظر تیزی سے بدلتے اور روشن رہتے ہیں۔ ہم بہت سی آشنا دنیاؤں کو نئے نئے جذباتی منظروں میں دیکھتے چلے جاتے ہیں اور اس ساری شعری فضا پر ایک کلاسیکی جمالیات کا سایا دکھائی دیتا ہے:

آنکھوں سے حیا ٹپکے ہے انداز تو دیکھو ہے بوالہوسوں پر بھی ستم ناز تو دیکھو
اس غیرتِ ناہید کی ہر تان ہے دیپک شعلہ سا لپک جائے ہے آواز تو دیکھو

بادِ بہار میں ہے کچھ اور عطر ریزی تم آج کل میں شاید سوئے چمن گئے ہو
ہے کچھ تو بات مومنؔ جو چھا گئی خموشی کس بت کو دے دیا دل کیوں بت سے بن گئے ہو

صبحِ عشرت ہے وہ نہ شامِ وصال ہائے کیا ہوگیا زمانے کو

شکستِ رنگ پہ مستی میں ہنستے ہیں ہم بھی دکھائیں گے انہیں وقتِ خمار آئینہ

اللہ رے گم رہی بت و بت خانہ چھوڑ کر مومنؔ چلا ہے کعبہ کو اک پارسا کے ساتھ

نازک انداز جدھر دیدۂ جاناں ہوں گے نیم بسمل کئی ہوں گے کئی بے جاں ہوں گے

صبر وحشت اثر نہ ہو جائے　　کہیں صحرا میں گھر نہ ہو جائے
دیکھ مت دیکھیو کہ آئینہ　　عشق تمہیں دیکھ کر نہ ہو جائے
میرے تغیرِ رنگ کو مت دیکھ　　تجھ کو اپنی نظر نہ ہو جائے

قابل توجہ بات یہ بھی ہے کہ اشکال پسندی اور چیستانی اسلوب کی دقتوں کے باوجود مومن کے کلام میں بے شمار شعر ایسے ملتے ہیں جو سہل ممتنع کا درجہ رکھتے ہیں اور اردو ادب کی تاریخ کے حافظہ میں ہمیشہ کے لیے محفوظ ہو گئے ہیں:

تم میرے پاس ہوتے ہو گویا　　جب کوئی دوسرا نہیں ہوتا

الجھا ہے پاؤں یار کا زلفِ دراز میں　　لو آپ اپنے دام میں صیاد آگیا

کچھ قفس میں ان دنوں لگتا ہے جی　　آشیاں اپنا ہوا برباد کیا

غیروں پہ کھل نہ جائے کہیں راز دیکھنا　　مری طرف بھی غمزۂ غماز دیکھنا

میں بھی کچھ خوش نہ تھا وفا کر کے　　تم نے اچھا کیا نباہ نہ کی

شبِ غم کا بیان کیا کیجیے　　ہے بڑی بات اور چھوٹا منہ

مومن کی رند مشربی اور شاہد بازی کو دلی کے قدامت پسند نقاد اور تذکرہ نگار مخرب اخلاق بھی قرار دیتے تھے۔ حالاں کہ دلی پر تہذیبی دباؤ کے سبب مومن کی شاعری میں کھل کھیلنے والی اس روایت کا ظہور نہ ہو سکا تھا جسے جرأت نے شروع کیا تھا۔ عاشق، معشوق اور رقیب و اغیار کی جو معنوی مثلث مومن نے وضع کی تھی ان کی غزل اسی مثلث کے گرد گردش کرتی ہے۔ اس گردش میں معاملات حسن و عشق کے بیانات میں کہیں کہیں جنس انگیزی کا ہلکا سا رنگ جھلکتا ہے جو ہمارے جذبے اور احساس کو لطف فراہم کرتا ہے۔ یہ خاص مزاج مومن کی عشقیہ اخلاقیات کی تخلیق ہے۔ یہی عشقیہ اخلاق مومن کے بعد جب دلی میں داغ کی شاعری کی شکل اختیار کرتا ہے تو اس میں جنسی حساسیت کے طرب خیز رنگ پیدا ہو جاتے ہیں۔ مومن تو اپنی زندگی میں پردہ نشین محبوب کو یہ مشورہ دیتے رہے:

پردے کی کچھ حد بھی ہے پردہ نشین　　کھل کے مل بس منہ چھپانا چھوڑ دے

بالآخر داغؔ تک پہنچ کر مومنؔ کا "پردہ نشین" محبوب بے پردہ ہو جاتا ہے۔ اب وہ "پریشاں باندھ کر جوڑا دوپٹہ باندھ کر الٹا" عاشق کی بزم سے برآمد ہوتا ہے۔ مومنؔ کے عشقیہ رنگ کی نئی شکل داغؔ کے ہاں ابھرتی ہے۔ مومنؔ محبوب سے حاصل ہونے والے لطف وجور کا بیان کرتا ہے۔ دل پر گزرنے والی واردات سناتا ہے۔ اس کے ہاں دلی کے دیگر شعرا کی طرح محبوب کی تصویر اور اس سے بننے والی حساسیت کا خانہ خالی ہے۔ محبوب کے حسن سے دل میں پیدا ہونے والی کیفیات تو ہیں ان میں ترفع کا احساس بھی ہے مگر تصویر کاری سے بدن کے نقشے کی حساسیت پیدا نہیں ہوتی۔ داغؔ وہ شاعر ہے جس نے دبستان دلی میں محبوب کی تمثال میں جنسی حساسیت سے رنگ بھرا ہے۔ چنانچہ داغؔ کا محبوب "چنپئی رنگ" اور گدرائے ہوئے بدن کے ساتھ نمودار ہوتا ہے۔ مومنؔ کی دبی دبی جنسی حساسیت داغؔ کے ہاں پر شور اور شوخ ہو جاتی ہے۔

اردو ادب کے نقاد مومنؔ کو رنگِ جرأتؔ کا پیرو بھی قرار دیتے ہیں (مومن کی عشقیہ شاعری کے تجربات کو وہ معاملہ بندی کا نام دینے سے بھی گریز نہیں کرتے۔ جب کہ دونوں کے درمیان مشابہت وشناخت کی کوئی ٹھوس بنیاد موجود نہیں ہے) حقیقت تو یہ ہے کہ مومنؔ و جرأتؔ دو تجربوں ہی کا نام نہیں دو تہذیبی رویوں کے بھی نام ہیں۔ جرأتؔ کی معاملہ بندی اور عشقیہ شاعری عدم بصارت کی وجہ سے متعلقات پرستی (Feticism) کے بڑھتے ہوئے اثرات کی پیداوار ہے۔ وہ اکثر و بیشتر محبوب کے اعضائے جسمانی کے تصور سے متحرک ہوتا ہے۔ اندھے پن کے باعث پیدا ہونے والی حسیات سے وہ جنسی جذبہ ابھارنے کے لیے جسمانی اعضا کی کچھاوٹ' ابھار اور نمائش کو بروئے کار لاتا ہے۔ وہ شعوری سطح پر اعضائے جسمانی کی کشش کو تیز کرتا ہے۔ اسی سبب سے دلی کی تہذیبی اخلاقیات کے شاعر مصطفیٰ خان شیفتہؔ نے اس کی شاعری کو اوباشوں کی شاعری قرار دے دیا تھا۔[۹۲] مومنؔ نے اگر کوئی تذکرہ لکھا ہوتا تو ان کی رائے شائد شیفتہؔ سے مختلف نہ ہوتی۔ مومن کا مشہور شعر

ع وہ جو ہم میں تم میں قرار تھا تمہیں یاد ہو کہ نہ یاد ہو

کو رنگِ جرأتؔ کا اثر قرار دینا یوں ہے کہ جیسے دو مختلف تہذیبی رویوں کو آنکھ بند کر کے ایک جیسا سمجھ لیا جائے۔ مومنؔ کے ساتھ اس سے بڑی ناانصافی نہیں ہو سکتی کہ اس کی عشقیہ شاعری کو جرأتؔ کی سراپا گر شاعری کے تیز جنسی رنگ سے ملا دیا جائے۔

مومنؔ کی کلیات کے سرمائے میں گیارہ مثنویاں شامل ہیں۔ ان میں مثنوی مضمون جہاد کے علاوہ تمام دیگر مثنویات کا تعلق ان کی حیاتِ معاشقہ سے ہے۔ ان مثنویوں کا ڈھانچہ "سحر البیان" یا "گلزار نسیم" جیسا نہیں ہے۔ مومنؔ کی یہ مثنویاں تو ان کی محبتوں کی سرگزشت سے عبارت ہیں۔ مومنؔ اردو کے واحد شاعر ہیں کہ جن کی حیاتِ معاشقہ کے واقعات سچائی کے ساتھ مثنویوں کی صورت میں موجود ہیں۔ ان میں کوئی چیز نہیں چھپائی گئی ہے۔ وہ اپنی کمزوریوں اور نادانیوں پر پردہ بھی نہیں ڈالتے۔ ہر واقعہ کی جزئیات کو کھل کر بیان کرتے ہیں۔ ایک اعتبار سے مومنؔ کی مثنویات ان کے عشقیہ اعتراف نامے ہیں۔ مومنؔ ان باتوں کو بتانے سے بھی گریز نہیں کرتے ہیں جو معاشرے کی مروجہ اخلاقیات میں منہیات کا درجہ رکھتی تھیں۔ اس لیے ان مثنویوں کی اخلاقی حیثیت کو بھی چیلنج کیا

جاتا رہا ہے کہ اخلاق عامہ کو یہ مثنویاں مجروح کرتی رہی ہیں۔ چنانچہ مثنوی کے نقاد یہ کہتے رہے ہیں کہ مثنویات مومنؔ سے معاشرے کا اخلاقی وجود متاثر ہوتا رہا ہے۔ مومنؔ کی مثنویوں کو فحش یا مخرب اخلاق نہیں کہا جاسکتا ہے۔ دراصل مومنؔ نے عشقیہ واقعات میں کیفیات محبت کو جس تفصیل اور جذبے سے بیان کیا ہے ہمارا پرانا معاشرہ اس کھلے اعتراف عشق سے مانوس نہیں تھا۔ یہ کھلا اعتراف عشق ہی پرانے معاشرے کے نزدیک مخرب اخلاق سمجھا گیا تھا۔

مومنؔ کی ابتدائی مثنویوں میں عنفوان شباب میں پیدا ہونے والے عشقیہ جذبات واحساسات کی ترجمانی بہت خوب کی گئی ہے۔ ہجر وفراق میں گزرنے والی شدتوں، گریہ زاری اور جنون کی کیفیات کو مومنؔ نے فن کاری سے بیان کیا ہے۔

اردو شاعری کی روایت کے بہ موجب عشق ومحبت میں بھی طبقاتی تقسیم پائی جاتی ہے۔ حالاں کہ محبت تو وہ جذبہ ہے جو ہر قسم کی طبقاتی تقسیم سے انکار کرتا ہے اور اس دنیا میں آغازِ محبت سے ہی عشاق کے درمیان تمام سماجی سرحدیں گر جاتی ہیں اور اس کے بعد صرف عشق ہی عشق باقی رہ جاتا ہے۔ چوں کہ اردو شاعری کی نشوونما جاگیرداری دور کی طبقاتی روایات میں ہوئی اس لیے اس شاعری کے تہذیبی تقاضے سماج کے طبقاتی درجات کے مطابق عشق کرنے کا تقاضا کرتے ہیں۔ اور اگر ان تقاضوں کو پورا نہ کیا جائے تو محبت کرنے کا حق نہیں مل سکتا ہے۔ جاگیرداری دور کی اس روایت کے اثرات ہماری تنقید میں ابھی تک دیکھے جاسکتے ہیں مگر بیسویں صدی کے نصف اول تک ان اثرات کا اور بھی زیادہ گہرا اثر موجود تھا۔ اس روایت ہی کے زیر اثر نیازؔ فتح پوری نے ۱۹۲۸ء میں مومنؔ کے محبوب پر محاکمہ صادر کرتے ہوئے یہ کہا تھا:

> "اگر ہم مومنؔ کے معشوق کا کیریکٹر ان کے کلام سے متعین کریں تو کہہ سکتے ہیں کہ بازاری جنس سے زیادہ حیثیت نہیں رکھتا۔"۹۷

مومنؔ کے ہم درد اور مداح نقاد آثرؔ لکھنوی کی بھی یہ ہی رائے ہے اور سچ تو یہ ہے کہ انیسویں اور بیسویں صدی کے مطالعۂ مومنؔ میں اسی قسم کی آرا کی بازگشت بالعموم سنائی دیتی ہے۔ اردو شاعری کی تہذیبی روایت کے جبر سے غریب مومنؔ کا محبوب نقادوں کا تختۂ مشق رہا ہے۔ مومنؔ کے محبوب کو کیسا ہونا چاہیے تھا اس کا فیصلہ تو مومنؔ کے قلب ونظر کے عشقیہ معیارات نے کرنا تھا اور عشق کبھی بھی طبقاتی فیصلوں کا محتاج نہیں ہوتا۔ مومنؔ خود کو غیر مقلد سمجھتے تھے شاید یہ ان کا غیر تقلیدی رویہ تھا کہ انہوں نے عشق کے طبقاتی تصور کو قبول نہ کیا اور جہاں چاہا اور جس سے چاہا عشق کا سلسلہ شروع کیا۔

دلی کے شاعر حسن کے اچھے مصور نہیں ہیں بلکہ یہ کہنا صحیح ہوگا کہ وہ حسن کے مصور ہی نہیں ہیں۔ دلی کی شعری روایت سے تعلق رکھنے والا شاعر میر حسنؔ لکھنو میں جاکر ہی اچھا تصویر کار بن سکا۔ وہاں کی زندگی کے تیز اور توانا منظروں نے اس کی بصارت کو زرخیز کردیا تھا اور نتیجہ کے طور پر مثنویِ میر حسنؔ مناظر کی جلوہ گاہ بن گئی تھی۔ دلی کے شاعر حسن کے مرقعے نہ بنا سکے۔ محض اشاروں کنایوں، رموز اور اشاروں سے کام چلاتے رہے۔ ان کی تہذیبی

روایت جسمانی اعضا کی نمائش سے مانع رہی۔ در حقیقت اس مسئلے میں وہ اپنی جبلتوں کو ہمیشہ دباتے رہے۔ دلی کا شاعر محبوب کی زلف، آنکھ اور ہونٹ کے نظارے تک ہی محدود رہتا ہے۔ وہ سراپا کا شاعر نہیں ہے وہ تو حسن کے تاثرات کا شاعر ہے وہ حسن کی کیفیات کا شاعر ہے اور ان وارداتوں کا شاعر ہے جو وصل میں حاصل ہو سکتی ہیں۔ مومن جیسا رند مشرب شاعر بھی تہذیبی دائرے سے باہر قدم نہ رکھ سکا۔ اس کی غزل بھی محبوب کے سراپا سے محروم رہی۔ اس کی شاعری میں محبوب کی پوری تصویر نہیں دیکھی جا سکتی۔ وہ شاعر جو حسینوں کی محبتوں کے لیے بدنام تھا وہ بھی روایت کے ہاتھ سے شکست کھا گیا۔ مومن کی شاعری میں محبوب کے سراپا کا ایک نامکمل اور تشنہ سا نقشہ بنتا ہے۔ کہیں ہم زلف کا نظارہ کرتے ہیں اور کہیں آنکھ کا۔ کہیں محض تاثراتِ حسن کا، کہیں پہ ہم کچھ جھلکیاں ہی دیکھ پاتے ہیں اور تشنگی کا ایک احساس باقی رہ جاتا ہے:

الجھا ہے پاؤں یار کا زلف دراز میں لو آپ اپنے دام میں صیاد آگیا

آنکھوں سے حیا ٹپکے ہے انداز تو دیکھو ہے بوالہوسوں پر بھی ستم ناز تو دیکھو

دیکھیے خاک میں ملاتی ہے نگہِ چشم سرمہ سا کب تک

اس دہن کو غنچۂ گل کیا کہوں ڈر لگے ہے مسکرانا چھوڑ دے

مومن انیسویں صدی کے شعرا میں اس اعتبار سے یکتا ہے کہ اس نے کسی بادشاہ کی مدح میں قصیدہ نہیں لکھا۔ حالاں کہ اس دور کا کون سا شاعر تھا کہ جس نے قصیدہ گوئی کا مظاہرہ نہ کیا تھا۔ قصیدہ اس دور میں شاعر کی قادر الکلامی کی دلیل سمجھا جاتا تھا۔ شاعر کے مقام و مرتبہ کی بلندی کا تعین کرنے میں قصیدہ بہت اہمیت رکھتا تھا۔ یہ مومن کی روایت شکنی ہی کا حصہ تھا کہ اس نے قصیدہ نگاری کو ترک کر دیا۔ جس طرح اس نے غزل میں فکر و تصوف کو خارج کیے رکھا تھا اسی طرح سے قصیدہ کو بھی اپنی شعری کائنات سے باہر ہی رکھا۔ قصیدہ شعرا کی قادر الکلامی اور فصاحت و بلاغت کا ثبوت تو ضرور تھا مگر اس سے بھی زیادہ یہ ان کی معاشی مشکلات کی پیداوار بھی تھا۔ اپنے خاندان کے شکم کو پُر رکھنے کے لیے شعرا جھوٹی اور مفروضاتی مدح سرائی کے لیے مجبور تھے۔ مومن نے معاشی مسائل اور شدید تنگ دستی کے باوجود اس صنف کا سہارا نہ لیا۔ ان کے فارسی مکتوب معاشی تنگ دستی کا بار بار ذکر کرتے ہیں۔ سب کچھ اس نے اپنی جان پر سہا، قصیدہ کی طرف نہیں آیا۔

کیا مومن نے قصیدہ اس لیے نہیں کہا کہ وہ اپنے دور کی بادشاہت کو محض علامتی بادشاہت سمجھتا تھا؟ اسے معلوم تھا کہ بادشاہت کا ادارہ مدتوں پہلے ختم ہو چکا تھا لہٰذا ایسے دور میں بادشاہ کی مدح کرنا اپنے آپ کو صریحاً دھوکہ دینے کے مترادف تھا۔ یہ دھوکہ بہ یک وقت مدح خواں اور ممدوح دونوں کے لیے تھا اور اس لیے مومن اپنی

ذات اور ممدوح کی شخصیت کو مدح کے سراب اور فریب سے دور رکھنا چاہتا تھا۔

ممکن ہے اس میں مومن کی ذاتی انانیت اور مزاج کی نرگسیت کو بھی دخل حاصل ہو۔ وہ شخص جس نے ضرورت کے باوجود دلی کالج کی پروفیسری کو رد کر دیا تھا یقیناً انا کو اونچا رکھنے کی طرف مائل تھا۔ اسی انا پرستی کے باعث وہ اپنی تخلیقی ذات میں غرق رہا اور یہی انانیت تھی جس نے اسے دلی کی مقبول شعری روایت کی پیروی سے باز رکھا۔ اس کی خود پسندی (Egoism) اپنی ذات کے حصار میں مسرور رہی۔ اس کی انا پرست ذات کسی ممدوح کی شخصیت کی مدح سرائی تخلیقی سطح پر کر ہی نہیں سکتی تھی۔ اگرچہ اس کے فارسی خطوط میں حکیم احسن اللہ خان کی بہت مدح و ستائش موجود ہے [۹۹] مگر یہ مدح ستائش اس عہد کی انشا پردازی اور تہذیبی آداب کا ایک حصہ تھی۔ اس کی ادائیگی، تہذیبی فرض کی ادائیگی تھی اس میں مومن کی تخلیقی شخصیت کا دخل نہ تھا۔ یہ بات ان کی شاعری یعنی تخلیقی عمل کی دنیا میں نظر نہیں آتی۔

مومن اپنے عہد کا خالص رومانوی شاعر تھا۔ اس نے اردو شاعری میں تصوف اور فکر و فلسفہ کے روایتی رنگ کو قبول نہ کیا تھا بلکہ عشقیہ شاعری ہی کو اپنے فن کی بنیاد قرار دیا تھا۔ وہ ذوق کے رنگِ سخن کی مقبول عام روشوں کو مسلسل رد کرتا رہا۔ اس کا پورا شعری کردار ذوق کی "پنچایتی شاعری" کی نفی تھا۔ یہی وجہ ہے کہ وہ ذوق کی طرح مقبولیت کا سکہ نہ جما سکا۔ مومن پنچایت سے ہٹ کر ادبی خواص کا شاعر تھا۔ وہ اس طبقے کا شاعر تھا جو ذوق شعری سے بہرہ مند تھا اور شعری رموز سے آشنا تھا۔ وہ اپنے عہد کے اکابرین ادب میں تھا۔ اس کا انحصار اپنے عہد کے اس ادبی گروہ پر تھا جو شعر فہم بھی تھا اور شعر ساز بھی۔ اس کے ارد گرد شاگردوں کے گروہ بھی موجود نہ تھے (جیسا کہ ذوق کے شاگرد گروہ در گروہ اس کے گرد مشاعرے میں موجود رہتے تھے) البتہ مومن کو ایسے اصحاب شعر کا قرب حاصل تھا جو شاعری کی ندرت و جدت، شعر کی جلا بخشی اور معنوی صداقت پر یقین رکھتے تھے۔

۱۸۵۲ء میں مومن اپنے گھر کی چھت پر مرمت کے کام کو دیکھتے ہوئے اچانک دیوار سے نیچے آ گرے۔ ان کے بازو اور ہاتھ کو شدید ضرب پہنچی۔ بقول صاحبِ "گلستان سخن" چند ماہ انواع شدید نے وہ رنج دیا کہ ان کا تحمل حدِ بشر سے خارج تھا۔ [۱۰۰] حادثے کی انتہائی تکالیف کا مقابلہ کرتے ہوئے مئی ۱۸۵۲ء میں ان کا سفرِ آخرت ہوا۔

مومن کے انتقال کے زمانے میں دلی کی مجلسی اور تہذیبی زندگی حسب معمول رواں دواں تھی۔ سیر المتتشم کے مولف نے ۱۸۵۰ء میں دلی کے چاندنی چوک کا نقشہ یوں کھینچا تھا:

> "عصر مجمع خلقت سے وہاں ایک کیفیت ہوتی ہے۔ ہر قسم کے سودے بیچنے والوں کو وہاں جمعیت ہوتی ہے۔ ہر امیر و غریب، سوار و پیادوں، بطریق تفنن ہوا خوری کو اسی طرف سے نکلتا ہے وہاں بھی ہر اقلیم وولایت کا آدمی دکھائی دیتا ہے اور بغل میں اس چوک کے شمال رو ایک سراؤ چوک بادشاہی ہے اور اس میں بہت کیفیت خوبی سے جاری ہے۔" [۱۰۱]

مرزا غالب محلہ بلی ماراں کی ایک حویلی میں رہتے تھے۔ غالب کی عمر پچپن سال کی ہو چکی تھی۔ گردش دوراں کے مصائب برداشت کرتے کرتے ان کی سخن گوئی بہت محدود ہو چکی تھی۔ خصوصی مشاعروں کے لیے

کبھی کبھار لکھ لیتے تھے۔ایک مدت کے طویل انتظار کے بعد حکیم احسن اللہ خان کی معاونت سے وہ قلعہ معلیٰ میں باریابی اور شرف قبولیت حاصل کر کے خاندان تیموریہ کی تاریخ نویسی کے کام پر فائز ہو چکے تھے۔اس زمانہ میں وہ دن بھر اپنے دوست احباب اور تلامذہ کو خطوط لکھتے تھے، گھر میں ملاقاتیں کرتے تھے اور سرِ شام تلے ہوئے باداموں کے ساتھ بادہ نوشی میں مصروف ہو جاتے تھے۔ابراہیم ذوقؔ ملک الشعرا تھے اور ہندوستان بھر میں ان کا طوطی بول رہا تھا۔ان کی عمر کا آفتاب بھی لبِ بام پہنچنے والا تھا۔ مومنؔ کے دلی دوست اور شاگرد مصطفیٰ خان شیفتہؔ دنیاداری سے قطع تعلق کر کے دلی کی مجالس سے دورِ جہانگیر آباد میں صوفیانہ مسلک کے مطابق خاموشی سے زندگی بسر کر رہے تھے۔دلی کا بادشاہ بہادر شاہ ظفرؔ مغلوں کی علامتی حکومت کے منطقی انجام کو دیکھ رہا تھا۔ایسٹ انڈیا کمپنی کے صدر دفاتر کلکتہ میں دلی کی بادشاہت کے خاتمے اور لال قلعہ سے شاہی خاندان کی بے دخلی کی تجاویز زیرِ غور تھیں۔[۱۰۲] بہادر شاہ کے ممکنہ جانشین شہزادہ مرزا فخر الدین کو بتایا جا رہا تھا کہ بادشاہ کے انتقال کے بعد وہ شاہی القاب سے محروم کر دیا جائے گا۔اسے قلعہ اور محل چھوڑ کر قطب میں آباد ہونا ہوگا اور سلاطین زادے شہر میں یا جہاں وہ چاہیں آباد ہو سکیں گے۔[۱۰۳] ان مسائل کے باوجود بہادر شاہ ظفرؔ سخن گوئی میں مصروف تھا اور اس کے دیوان مطبع سلطانی سے شائع ہوئے تھے۔

گزشتہ پون صدی سے مومنؔ کی شاعری تنقیدِ شعر کی کڑی منزلوں سے گزری ہے۔ان کے شعری مرتبے کا اقرار اور انکار کرنے والے دو انتہاؤں پر نظر آتے ہیں۔انیسویں صدی کے ربع آخر میں محمد حسین آزادؔ نے ان کی شعری حیثیت کو نظر انداز کرتے ہوئے ان کو "آب حیات" کی پہلی اشاعت میں جگہ نہ دی تھی۔ بیسویں صدی کے آغاز میں ان کے کلام پر حسرتؔ موہانی نے کڑی تنقید کی۔ حسرتؔ نے مومنؔ کی زبان کو تختہ مشق بنایا تھا۔[۱۰۴] مومنؔ کے بہت بڑے مداح ضیا احمد بدایونی نے بھی حسرت کے اعتراضات کو قبول کیا تھا۔[۱۰۵] بیسویں صدی کے ربع دوم میں نیازؔ فتح پوری نے مومنؔ کی مدلل مداحی کا حق ادا کیا تھا۔ان کی مداحی بھی انتہا پر نظر آتی تھی۔ "نگار" کے مومنؔ نمبر ۱۹۲۸ء اور پھر ضیا احمد بدایونی کے مرتب کردہ شرح دیوان مومنؔ ۱۹۳۴ء نے مومنؔ شناسی میں نہایت اہم کردار ادا کیا تھا۔

بہادر شاہ ظفرؔ

(۱۷۷۵ء-۱۸۶۲ء)

۹۔اگست ۱۷۸۸ء کو دلی کے لال قلعہ میں مغل شہزادوں اور شہزادیوں کے درمیان ایک کہرام برپا تھا۔ "ہائے شاہ عالم، ہائے شاہ عالم"[۱۰۶] کی پردرد صدائیں اٹھ رہی تھیں۔شاہ عالم ثانی کی دونوں آنکھیں نوکِ خنجر سے نکالی جا چکی تھیں اور وہ فرش پر ماہیِ بے تاب کی طرح تڑپ تڑپ کر مدد کے لیے فریاد کر رہا تھا۔ غلام قادر روہیلہ انتہائی سنگ دلی سے خنجر ہاتھ میں تھامے اس کا تماشا دیکھ رہا تھا۔اس وقت بہادر شاہ ظفرؔ ہنوز شہزادہ تھا اور اس کی عمر

تیرہ برس تھی۔ وہ بھی شاہی خاندان کے ساتھ اپنے دادا کے مکحول کیے جانے پر گریہ زاری کر رہا تھا۔ اس کی زندگی کا یہ پہلا بڑا المیہ تھا۔

۱۴ ستمبر ۔ ۱۸۰۳ء کو جب اس کی عمر اٹھائیس برس تھی' اس نے لارڈ لیک (Lord Lake) کو قلعہ معلیٰ میں اپنے دادا شاہ عالم ثانی کے روبرو پیش ہوتے ہوئے دیکھا۔ ایک پرانے شامیانے کے نیچے بیٹھے ہوئے ہندوستان کے تھکے ہارے' ستم زدہ بادشاہ نے لارڈ لیک کو اپنے حضور شرف باریابی بخشا اور بعد ازاں اسے سلطنت کے اعلیٰ ترین خطابات سے نوازا تھا۔

بہادر شاہ اپنے باپ اکبر شاہ ثانی کی وفات کے بعد ۱۸۳۷ء میں دلی کے علامتی تخت پر بیٹھا۔ اس وقت تک کمپنی بادشاہ کے اختیارات کو آخری حد تک محدود کر چکی تھی۔ حقیقت میں اسے تخت دلی پر بیٹھنے کا اختیار تو تھا مگر اس تخت سے جاری کردہ احکام کو شاہی حکم کی حیثیت حاصل نہ تھی۔ حکم کمپنی بہادر ہی کا چلتا تھا۔ اگرچہ لال قلعہ میں اب بھی دربار لگتا تھا۔ دربار سے قبل نقیب کی آواز بہ دستور بلند ہو رہی تھی۔ ملاحظہ آداب ہے "آداب بجالاؤ' جہاں پناہ بادشاہ سلامت پناہ' بادشاہ سلامت۔" بادشاہ کا جلوس نکلتا تو دھائیں دھائیں توپیں چلتیں۔ نشان کے دو ہاتھی بر آمد ہوتے۔ تمامی کا پھریرا اڑتا' پھر ماہی مراتب کے ہاتھی آنے شروع ہوتے۔ زنبور خانے کے اونٹوں پر بندوقیں کاٹھیوں پر کسی ہوتی تھیں۔ سپاہیوں کی کمر میں تلواریں' خاص بردار کندھوں پر بندوقیں رکھے۔ نیگڈ مبر کے ہاتھی کے اوپر بادشاہ نظر آتا۔ بازاروں' کوٹھوں پر خلقت کے ٹھٹ لگے ہوتے تھے جو جھک جھک کر آداب مجرے کرتے۔ نقیب چوب دار پکارتے جاتے۔ ملاحظہ' آداب سے کرو مجرا' جہاں پناہ بادشاہ سلامت۔[۱۰۷]

دلی کا آخری بادشاہ مغلوں کی گہنائی ہوئی عظمت کے سائے میں اپنی زندگی بسر کر رہا تھا۔ وہ پرانی روایات اور رسومات کے نباہنے کی پوری سعی کرتا تھا۔ کمپنی کے دیے ہوئے وظیفہ پر اس کے ماہ و سال گزر رہے تھے۔ مغل اعظم کا آخری جانشین اخراجات پورے کرنے کے لیے اپنی رعایا سے قرض لینے پر مجبور ہو چکا تھا۔[۱۰۸] اس کی حکومت سمٹتے سمٹتے قلعہ تک محدود ہو گئی تھی مگر اس کے باوجود وہ ہندوستان کا بادشاہ سمجھا جاتا تھا۔ اس گئی گزری حالت میں بھی ہندوستان کی سب سے بڑی عسکری قوت' ایسٹ انڈیا کمپنی اس کمزور بادشاہ سے خائف رہتی تھی اور بہت محتاط طریقے سے اس کی علامتی حیثیت کو ختم کر رہی تھی مگر ظفر کے خاتمے کے لیے تاریخ کے اس سفر میں ابھی کمپنی کو ۱۸۵۷ء تک مزید انتظار کرنا تھا۔

مئی ۱۸۵۷ء کی بغاوت نے ظفر کی علامتی بادشاہت کے عروج کو دیکھا اور اسی برس ستمبر کے سقوط دلی نے اس کی علامتی حیثیت کے خاتمے پر مہر ثبت کر دی۔ بعد کے آنے والے ایام نے اسے ایک تنگ اور بوسیدہ کمرے میں ایک معمولی سی چارپائی پر دیکھا۔ ایک میلی کچیلی رضائی میں لپٹے ہوئے شخص کو دیکھ کر یہ باور کرنا مشکل تھا کہ یہ شخص دلی کا بادشاہ تھا جس کے ساتھ انگریز افسر اور سپاہی انتہائی توہین آمیز سلوک کرتے تھے اور ڈینگیں مارتے تھے کہ ہم نے دلی کے بادشاہ کو کھڑے ہو کر سلام کرنے پر مجبور کیا۔[۱۰۹] جنوری ۱۸۵۸ء نے اسے شاہجہاں کے بنائے ہوئے دیوان خاص میں برطانوی عدالت کے روبرو ملزم کی حیثیت سے دیکھا۔ ۷۔ اکتوبر ۱۸۵۸ء کی شام

نے تین پالکی نما گاڑیوں کے قافلے میں بہادر شاہ ظفؔر کو دلی سے جلا وطن ہوتے دیکھا۔ ظفؔر کے سفر کا راستہ خلقت سے اٹا پڑا تھا۔ کوئی آنکھ ایسی نہ تھی کہ جس سے آنسوؤں کی لڑیاں نہ بہہ رہی ہوں۔ بادشاہ نے اپنی سواری کے پردے اٹھا دیے۔ اس کے دونوں ہاتھ آسمان کی طرف تھے اور وہ اہلِ وطن کو خدا کے سپرد کر رہا تھا۔"[۱۱] اس کے بعد اس نے رنگون میں چار سال کی اذیت ناک جلا وطنی کے دن گزارے۔ نومبر ۱۸۶۲ء میں ظفؔر اس دنیا سے رخصت ہوا۔ یہ نومبر ۱۸۶۲ء میں رنگون شہر کی ایک صبح تھی اسی روز شام چار بجے اینٹوں کی قبر میں اسے وطن سے ہزاروں میل دور نہایت خاموشی اور کس مپرسی کی حالت میں دفن کر دیا گیا۔"[۱۱۱]

ظفؔر کی شاعری نے اٹھارھویں صدی کے آخری برسوں میں آنکھ کھولی تو دلی میں میرؔ، سوداؔ اور دردؔ کی شعری روایات ابھی تک مقبول تھیں مگر ان روایات سے ہٹ کر بھی دلی میں شعری روایات کا ایک دبستان وجود میں آرہا تھا۔ اس نئے شعری خانوادے کے خالق شاہ نصیرؔ تھے جو دلی کی معروف داخلیت کے خول سے باہر نکل کر ایک نئے طرزِ سخن کو مرتب کر رہے تھے۔ میرؔ و دردؔ کے سوز و گداز اور آہ و فغاں کی جگہ شاہ نصیرؔ نے زیادہ توجہ زبان کے لسانی پیکر پر صرف کی۔ زورِ بیان اور قدرتِ کلام کا مظاہرہ کر کے وہ زبان کے لسانی ڈھانچے کو وسیع کر رہے تھے۔ محاورہ، روزمرہ اور لفظ کا خاص استعمال اس دور کا ادبی نعرہ قرار پایا تھا۔ زبان کے خارجی پہلوؤں پر از بس زور دینے کا نتیجہ یہ نکلا کہ اس دور کی شاعری فکری بصیرت، سنجیدگی اور وجدان کی قوت سے محروم رہی۔ انتہا یہ ہوئی کہ شاعری تھک ہار کر پیچھے رہ گئی اور زبان آگے نکل گئی۔ یہ بات قابلِ ذکر ہے کہ ذوقؔ ایک گھنے پیڑ کی طرح ہندوستان کے تخلیقی افق پر نصف صدی سے زیادہ عرصے تک مکمل طور پر چھایا رہا۔ ظفؔر بھی عمر کے ایک طویل حصے تک اسی پیڑ کے سائے تلے سانس لیتا رہا مگر آج ذوقؔ کے مقابلہ میں ظفؔر کا کلام تخلیقی طور پر زندہ نظر آتا ہے۔ آخر اس کی وجہ کیا ہے؟ ظفؔر کو ادبی تاریخ نے اس لیے یاد رکھا ہے کہ اس کے اندر چھپا ہوا جمال پرست اور شکستہ دل شاعر وقفے وقفے سے اپنے ہونے کا اعلان کرتا رہا تھا۔ سچ یہ ہے کہ اس نے جذبے اور احساس کی سطح پر اپنے ہونے کا مسلسل ثبوت دیا تھا۔

ایک طویل دور تک ظفؔر کی شاعری ذوقؔ کے سائے سے گہنائی رہی ہے۔ محمد حسین آزادؔ اور دیگر تلامذۂ ذوقؔ کا یہ دعویٰ رہا ہے کہ ظفؔر کے دواوین ذوقؔ کی تخلیق ہیں یا ان کا کثیر حصہ ذوقؔ کا تصنیف کردہ ہے۔ اردو ادب کی تاریخ میں اس دعویٰ کی گونج آج بھی سنائی دیتی ہے۔ یہ دعویٰ ظفؔر کی زندگی میں کیا جاتا تھا اور اس کے مرنے کے بعد بھی کیا جاتا رہا ہے اور اس دعویٰ کی اشاعت میں آزادؔ نے کوئی کسر نہ اٹھا رکھی تھی۔ اس دعویٰ کا طلسم بالآخر بیسویں صدی میں ٹوٹا۔ اردو ادب کے نقادوں کو محسوس ہوا کہ ذوقؔ و ظفؔر کے بارے میں آزادؔ کی بنائی ہوئی کہانیاں نہایت مبالغہ آمیز ہیں۔ اصلاح کی حد تک تو بات مانی جاسکتی ہے مگر یہ کہنا کہ ظفؔر کا کلام ذوقؔ کا تخلیق کردہ ہے، ایک ناقابلِ قبول سچائی ہے۔ دونوں شعرا کے کلام کی داخلی شہادتیں ان کے جداگانہ شعری مزاج کی شہادت دیتی ہیں۔

دونوں شعرا کا تجزیہ کریں تو ان کے جداگانہ رنگوں کی واضح طور پر گواہی ملتی ہے۔ ذوقؔ خنک رنگوں کا شاعر ہے۔ وہ اخلاقیات، زندگی کی عمومی صداقتوں اور معاشرتی مسلمات کا شاعر ہے۔ ذوقؔ جذبے اور احساس کی اس آنچ کا مظاہرہ نہیں کر سکا جو ظفؔر کی شاعری کا امتیاز ہے۔ ظفؔر کے اندر سے لپکتی ہوئی گہری اداسی، خستگی اور تنہائی اسے

شعری حرارت سے مالامال کرتی ہے۔ ان آوازوں میں مغلیہ انا کی شدید بے بسی کا الم ناک کرب موجود ہے۔

ظفؔر کی شعری تخلیقیت کا ثبوت اس کے علامتی نظام میں موجود ہے۔ "قفس"، "زنجیر"، "پرندہ"، "زنداں" اور "باغ" ایسی علامتیں ہیں جو دیوان اول سے تسلسل کے ساتھ دیوان چہارم تک اس کے تخلیقی عمل میں آگے بڑھتی رہتی ہیں۔ یہ ظفؔر کی کلیدی علامتیں ہیں اور اس کی شناخت اور انفرادیت کا ثبوت ہیں مگر ذوقؔ کے دیوان میں ان علامتوں کا سیاسی و سماجی سیاق و سباق سرے سے غائب ہے۔ ہم آئندہ صفحات میں ان علامتوں کے بارے میں بات چیت کریں گے۔

اس بات کا جائزہ لینے کے لیے کہ ظفؔر کا کلام ظفر ہی کی تخلیق ہے، ہم کلیات ظفؔر کے ابتدائی پچاس صفحات سے محبوب اور متعلقات محبوب سے وابستہ تشبیہیں، استعارے، تلازمے اور ترکیبیں ایک سرسری جائزہ لے کر درج کرتے ہیں:

محبوب: دل ربا، مستِ ناز، خوباں، جاناں، بتِ شیریں دہن، وحشی نگاہ، رشکِ گلستاں، گلابی پوش، چشم مست، قاتل، مہر لقا، نگار، پری زاد، جلاد، کافر صنم، نور جمال، بتِ کافر، عشوہ گر، ماہ پیکر، غیرتِ گل، شکار افگن، ناوک فگن۔

چشم: چشمِ دل بر، چشمِ سیہ مست، خانۂ چشم، عکسِ چشم، دیدہ گریاں، چشمِ آہو، گردشِ چشم بتاں، ایوانِ چشم، چشمِ پرآب، چشمِ مے گوں، چشمِ وحشی، چشمِ رفتاں۔

ابرو: تیغ ابرو، چینِ ابرو، طاقِ ابرو۔

مژگاں: مژگانِ تر، تیرِ مژگاں، دامنِ مژگاں، عکسِ مژہ، تیغِ مژگاں، سائبان، دستِ مژگاں، ناوک اندازیِ مژگاں، نشترِ مژگاں، ابرِ مژگاں، نوکِ مژگاں۔

زلف: زلفِ مشکیں، زلفِ دوتا، مریدانِ زلف کافر، زلفِ عنبر افشاں، تابِ زلف، زلفِ عرق آلودہ، زلفِ پرشکن، حلقۂ زلف، زلفِ گرہ گیر، موجۂ دریائے حسن، زلفِ مشک ناب، زلفِ معنبر، اسیرِ زلف، کوچۂ زلف۔

دل: دلِ صد چاک، داغِ دل سوزاں، زخمِ دل، دلِ بے تاب، دلِ بے کس، شیشۂ دل، آئینۂ دل، طائرِ دل، جان دل، کشتیِ دل، صحرائے دل، دلِ آدم، خانۂ دل۔

ظفؔر کے تلازموں، تمثالوں اور ترکیبوں میں محبوب کی جو تصویر بنتی ہے، ذوقؔ کا متخیلہ اس دنیا کے قریب سے بھی نہیں گزر سکا ہے۔ آزادؔ نے استاد پرستی کے زور میں ظفؔر پر جو الزام لگایا تھا، آج وہ بے حقیقت معلوم ہوتا ہے۔ تاریخ کی ستم ظریفی یہ ہے کہ آج ذوقؔ کا کلام پس منظر میں جا چکا ہے اور ظفؔر کا کلام اپنی شعریت اور معنویت کی وجہ سے بیسویں صدی میں زیادہ اہمیت اختیار کر چکا ہے۔

ظفؔر کی انفرادیت کو دیکھنے کے لیے اس کی شعری ذات کو تلاش کیجیے جو خالصتاً اس کی اپنی ہے۔ اس منفرد شعری ذات کا ذوقؔ کی عطا سے کوئی تعلق نہیں ہے۔ ظفؔر کی شعری ذات میں تنہائی، اداسی اور یاسیت کی ایک رت چھائی رہتی ہے۔ ذوقؔ اس رت کے طرزِ احساس ہی سے محروم ہے جب کہ یہی طرزِ احساس ظفؔر کی کلیدی شناخت بن جاتا ہے۔

وہ شاعری جو ظفر کی شناخت بنتی ہے' اس کا ذوق کی شعری روایت سے کوئی تعلق نہیں بنتا ہے۔ تنہائی' بے قراری' قیدِ وجود' احساسِ اسیری اور ذات کی اتھاہ گہرائیوں سے جھانکتی ہوئی اداسی ظفر کی شناخت ہے۔

حیرت ہے کہ ذوق جیسے تناور شاعر کے سائے میں رہتے ہوئے بھی ظفر اپنی انفرادیت سے محروم نہیں ہو سکا۔ زبان و بیان کی لذات سے بننے والی شاعری اگرچہ اس کے کلام میں موجود ہے مگر یہ شاعری اس کی شناخت نہیں ہے۔ ادبی تاریخ میں سلسلۂ سخن کے حوالے سے دیکھا جائے تو اس کا تعلق شاہ نصیر اور ذوق کے قبیلہ سے ہے۔ ۱۸۵۷ء تک اس قبیلہ کی بنائی ہوئی شعری روایات نے اردو شاعری کو حقیقی اور خالص شاعری سے محروم کر کے لسانی کسرت تک محدود کر دیا تھا۔ یہ سارا زمانہ اردو شاعری ناشاعری کا سفر کرتی رہی۔ ظفر بھی اسی شعری قبیلہ کا ایک فرد تھا۔ ظفر ایک طویل دور تک ذوق کی شاگردی میں رہا مگر اس کے باوجود ظفر کے رنگِ سخن میں زبان و بیان کی کسرت کے ساتھ ساتھ شاعری کا ایک اور رنگ بھی موجود ہے اور یہ وہی رنگ ہے کہ جس کا تعلق حقیقی شاعری سے ہے۔ یہ وہی شاعری ہے جس میں میر' درد اور مرزا مظہر کی روایات موجود تھیں۔

شعری شعور کی جن منزلوں کی طرف ظفر کا قدم بڑھتا ہے' ذوق ان منزلوں کا شاعر ہی نہیں ہے۔ ظفر کی شاعری دلی اور لکھنو کے طرزِ احساس اور شعری جمالیات سے مرتب ہوتی ہے۔ انیسویں صدی میں ظفر دلی کا واحد شاعر ہے کہ جس کے ہاں معنوی' موضوعاتی اور لسانی سطح پر دونوں دبستانوں کے رنگ یک جا ملتے ہیں۔ ذوق کے ہاں نازک خیالی اور تمثیلی شاعری کے پیرائے لکھنو سے متاثر ہیں مگر ظفر کے ہاں مصحفی' آتش اور جرأت کی عشقیہ شاعری کے اسالیب اور موضوعات کا اثر ہے۔ اس کی غزل میں دلی اور لکھنو کی یہ معروف آوازیں بار بار سنائی دیتی ہیں۔ دونوں شعرا کے طرز احساس میں بنیادی فرق موجود ہے۔ ذوق زندگی کے معمولات' روزمرہ کی سچائیوں' عمومی تجربوں' اخلاقیات اور عوامی مزاج کی زبان اور محاورے کا شاعر ہے۔

ظفر بنیادی طور پر رومانوی طرز احساس کا شاعر ہے۔ اس کی شاعری کا منظر نامہ عاشق' معشوق' دشت و صحرا' ریت' دیوانگی' زنجیر' باغ' پھول' گریہ زاری' سوز و گداز' داخلیت کی آگ' غم و یاس' حسرت و ناکامی اور تمنا جیسے رومانوی موضوعات سے مزین ہے۔ وہ سوزِ عشق کی دھیمی آنچ کو پیش کرتا ہے۔ اس کے ہاں شدتوں کا اظہار نہیں ہے۔ اس کی شاعری پر یاسیت مستقل طور پر چھائی رہتی ہے مگر رومانوی شاعر کی حیثیت سے وہ مسرت و انبساط' باغ و راغ اور زندگی کی جمالیاتی کیفیتوں کا تجربہ بھی کرتا ہے۔ یہی شعری اوصاف اسے واضح طور پر ذوق سے مختلف شاعر بناتے ہیں۔ اس لیے اردو کی ادبی روایت میں وہ اپنی شعری انفرادیت کے ساتھ جلوہ گر ملتا ہے۔

ظفر جہاں جہاں شاہ نصیر' ذوق اور ناسخ کا رنگ اختیار کرتا ہے' اس کے ہاں شعریت کی روح کم زور یا مجروح نظر آتی ہے مگر جہاں وہ رنگِ سودا' مصحفی اور آتش کے شاداب یا افسردہ جمالیاتی رنگ استعمال کرتا ہے' اس کی شاعری میں تخلیقی روشنی چمکنے لگتی ہے۔ در حقیقت اسی شعری روایت کے اثر سے اس کی زندہ رہنے والی شاعری پیدا ہوئی ہے۔ شاہ نصیر اور ذوق کی شعری روایت جسے خلیل الرحمٰن اعظمی زوال پذیر روایت کہتے ہیں۔ انیسویں صدی ہی میں شکست کھا گئی تھی۔ اس لیے ظفر کا وہ کلام جو اس روایت کا حصہ تھا' ادبی تاریخ کے حافظہ میں دھندلا گیا تھا۔

جس شاعر سے ظفؔر تخلیقی طور پر متاثر ہے' وہ مصحفی ہے۔ مصحفی کے اثرات سے اس کی شاعری میں ایک نیا رنگ و آہنگ پیدا ہوتا ہے اور وہ جمالیاتی تجربے کی ارفع سطح تک جا پہنچتا ہے۔

ظفؔر کے ہاں مصحفی کے جمالیاتی رنگوں کی تشکیل کمال پر نظر آتی ہے۔ اردو شاعری میں ملائم اور پر جمال طرز احساس کے اولیں خوب صورت مرقع شعرائے دلی کے ہاں ملتے ہیں۔ اس لطیف اور پر جمال روایت کا عروج مصحفی کی شکل میں نظر آتا ہے جہاں جمالیاتی اور حسی تمثالوں کی تشکیل اردو شاعری کی روایت میں ایک نیا اضافہ کرتی ہے۔ دلی کے دبستان میں ظفؔر اور شیفتہ کے ہاں یہ روایت دیکھی جاسکتی ہے۔ مصحفی ہی کے حوالے سے آتش کا رنگ بھی ظفؔر کی غزل میں ابھرتا ہے۔ اگرچہ آتش اپنی انانیت' رندانہ مزاج اور قلندرانہ لے کے ساتھ ایک مختلف مزاج کا شاعر بھی ہے جب کہ مصحفی' ظفؔر کی طرح پژمردہ' شکستہ جاں اور شکستہ دل روح کا مالک تھا۔ یہ مناسبت ظفؔر کو مصحفی کے قریب تر کر دیتی ہے۔ ظفؔر کی شاعری میں باغ' بہار' رنگ' پھول' ہوا' خوش بو اور روشنی کی لطیف تمثالوں پر مصحفی کا سایہ بہت واضح طور پر دیکھا جاسکتا ہے۔ ظفؔر کے حزینہ' اداس اور مجروح لہجے کی شاعری میں غزل کا یہ جمالیاتی رنگ شعری منظرنامہ کو پر جمال اور لطیف بنا دیتا ہے اور ہم کچھ دیر کے لیے ظفؔر کے روز و شب کے آشوب کو بھول کر ایک خوش گوار فضا میں سانس لینے لگتے ہیں۔

ظفؔر امتزاجی رنگوں کا شاعر ہے۔ اس اعتبار سے اسے دلی کا مصحفی کہا جاسکتا ہے۔ مصحفی کے بعد وہ ایک ایسا شاعر ہے جس میں دلی اور لکھنو کے رنگوں کی نمود پائی جاتی ہے۔ دلی کی روایت نے اسے داخلی سوز و الم' اداسی اور یاسیت سے معمور کر دیا ہے اور لکھنوی روایت کی خوش گوار خارجیت نے اس کے شعری رنگوں میں نکھار پیدا کر دیا ہے:

سنبلستاں میں سرِ شام ہوئی مشک افشاں
لے کے خوشبو تیرے گیسوئے معنبر کی ہوا

تر پسینے میں ہوا وہ جو گلابی پوش آج
بر میں جوڑا اور زیبا تر گلابی ہو گیا

بزم میں دیکھی گلابی تو نے کس کی چشمِ مست
ساقیا بے ہوش کیوں بھر کر گلابی ہو گیا

وہ گلابی آنکھ جو یاد آئی وقتِ مے کشی
پھر تو میرے حق میں ہر ساغر گلابی ہو گیا

منہ پہ تانا وقتِ خواب اس نے دوپٹہ تو سفید
عکس روئے لالہ گوں سے پر گلابی ہو گیا

تو نے مہتابی پہ جو چمکایا اپنے حسن کو
رنگ پھیکا آسماں پہ ہو گیا مہتاب کا

وہ لعلِ لب ہی نہ برگِ گلاب سا چمکا
کہ اس کا رخ بھی گلِ آفتاب سا چمکا

فلک کے منہ پر لگیں شب ہوائیاں اڑنے
مرا جو نالہ یہ تیرِ شہاب سا چمکا

رات کس گل کو لگایا تھا گلے ہم نے ظفؔر
پیرہن جو عطر کی خوش بو میں ہے ڈوبا ہوا

روشِ نکہتِ گل سیر کو گھر سے باہر
پھر قدم سروِ گل اندام تمہارا نکلا

صبح دم گلشن میں آیا مے کشی کو کیا وہ گل
ہر گلِ لالہ جو ہے یک دست ساغر سا بنا

مے کشی کر کے جو گلشن سے چلا وہ بدمست
توڑ کر گل کا صبا نے وہیں ساغر پھینکا

رشک سے ہے اے ظفؔر رنگِ شفق میں غرقِ خوں
دیکھ کر پوشاک اس مہ کی گلابی آفتاب

دلِ پرخوں کو کیا تو نے ہے کس کے پامال / کفِ پا تیرے جو بے رنگِ حنا خوب ہیں سرخ
رات جاگا ہے کہاں پی کے شرابِ گل گوں / آج آنکھیں تری اے ماہ لقا خوب ہیں سرخ
آیا ہے کس پہ تو یوں آگ بھبھوکا بن کر / ترے رخسار جو اے ہوش ربا خوب ہیں سرخ

بہ رنگِ گل نہیں ہوتی شگفتگی دل کو / یہ کس طرح کا اب آیا ہے اے صبا موسم

خزاں سے گرمیِ گل ہائے صحنِ باغ اڑی / مگر نہ رونقِ دل ہائے داغ داغ اڑی
بہ رنگِ نکہتِ گل یہ میری سبک دوشی / مجھے کہاں سے کہاں لے لے بافراغ اڑی
پہنچ گئی نہیں اس گلی کی بو جو بلبل کو / تو کیوں چمن سے وہ یوں ہو کے بے دماغ اڑی
پڑا جو عکسِ رخِ آتشیں ترا ساقی / لگی ایاغ میں آگ اور بے ایاغ اڑی
کہاں کہاں اسے پیکِ خیال ڈھونڈ پھرا / ظفر ذرا بھی نہ گردِ رہِ سراغ اڑی

پہلے تو ہم کو تری عشوہ گری نے مارا / اور اگر اس سے بچے کم نظری نے مارا
خوب پھڑکا لے مجھے کنجِ قفس میں صیاد / شوقِ پرواز سے بے بال و پری نے مارا
ہم سری کی تری رفتار سے جب فتنہ نے / قہقہہ طنز سے اک کبک دری نے مارا
شفقِ صبح سے ہے غرق بہ خوں چرخ ظفر / تیر ایسا تری آہ سحری نے مارا

گیا منزل پہ سارا قافلہ اور راہِ غربت میں / ہم آوازِ جرس کی طرح سے تنہا بھٹکتے رہے

آئی پھر فصلِ بہاری جو بسی پھولوں میں / آج گلشن سے نسیمِ سحری آتی ہے
معطر کر دیا سارے چمن کو ایک جھونکے میں / خدا جانے صبا کس گل کی نکہت لے کے آئی ہے

دبستانِ لکھنؤ میں ظفر کی خصوصی دل چسپی جرأت کے ساتھ بھی ہے۔ وہ جرأت کی معاملہ بندی اور جنسی سراپا نگاری سے متاثر ہے۔ ظفر نے جرأت کی ایک مشہور غزل کے رنگ میں یہ غزل کہی تھی:

شمشیر برہنہ مانگ غضب، بالوں کی مہک پھر ویسی ہی
جوڑے کی گندھاوٹ قہر خدا، بالوں کی مہک پھر ویسی ہی
آنکھیں ہیں کٹورا سی وہ ستم، گردن ہے صراحی دار غضب!
اور اس میں شرابِ سرخیِ پاں رکھتی ہے جھلک پھر ویسی ہی
ہر بات میں اس کی گرمی ہے ہر ناز میں اس کے شوخی ہے
قامت ہے قیامت چال پری، چلنے میں پھڑک پھر ویسی ہی
گر رنگ بھبوکا آتش ہے اور بینی شعلۂ سرکش ہے
تو بجلی سی کوندے ہے پڑی، عارض کی چمک پھر ویسی ہی
نوخیز کچیں دو غنچہ ہیں، ہے نرم شکن اک خرمن گل

باریک کمر جوں شاخِ گل رکھتی ہے لچک پھر ویسی ہی
ہے ناف کوئی گردابِ بلا اور گول سریں رانیں ہیں صفا
ہے ساقِ بلوریں شمع ضیا پاؤں کی کفک پھر ویسی ہی
محرم ہے حبابِ آب رواں سورج کی کرن ہے اس پہ نپٹ
جالی کی کرتی ہے وہ بلا گوٹے کی دھنک پھر ویسی ہی
وہ گائے تو آفت لائے ہے ہر تال میں لیوے جان نکال
ناچ اس کا اٹھائے سوفتنہ گھنگرو کی جھنک پھر ویسی ہی
ہر بات پہ ہم سے وہ جو ظفؔر کرتا ہے لگاوٹ مدت سے
اور اس کی چاہت رکھتے ہیں ہم آج تلک پھر ویسی ہی

ظفؔر کی اس غزل میں لکھنو کی معروف جنسی حساسیت بہت واضح طور پر جھلکتی ہے۔ غزل کی تمثالوں، تلازموں، تشبیہوں اور رنگوں میں جنسی تاثر کا اظہار بلند آہنگ ہے۔ مندرجہ بالا غزل سراپا نگاری کے سلسلے میں متعلقات پرستی (Feticism) کی ایک نمائندہ مثال ہے۔ بدن کے ایک ایک حصے میں جنسی تلذذ کو تلاش کیا گیا ہے اور یوں مذکورہ عورت کا بدن جنس کی ایک فعال علامت بن جاتا ہے۔

ظفؔر کی شعری ذات کا جائزہ لینے کے لیے ہم یہاں اس کی ایک مشہور غزل درج کرتے ہیں جو کلیات ظفؔر کے دیوان اول میں شامل ہے۔ اس غزل میں اس کی شعری ذات خود کلامی میں مصروف نظر آتی ہے۔ اپنے اندر کی دنیا میں سفر کرنے والا شاعر سوالوں کی ایک دنیا سے ہم کلام ہوتا ہے:

یا مجھے افسرِ شاہانہ بنایا ہوتا — یا مرا تاج گدایانہ بنایا ہوتا
اپنا دیوانہ بنایا مجھے ہوتا تو نے — کیوں خردمند بنایا نہ بنایا ہوتا
خاک ساری کے لیے گرچہ بنایا تھا مجھے — کاش خاکِ درِجانانہ بنایا ہوتا
نشۂ عشق کا گر ظرف دیا تھا مجھ کو — عمر کا تنگ نہ پیمانہ بنایا ہوتا
دلِ صد چاک بنایا تو بلا سے لیکن — زلفِ مشکیں کا ترے شانہ بنایا ہوتا
صوفیوں کے جو نہ تھا لائق صحبت تو مجھے — قابلِ جلسہ رندانہ بنایا ہوتا
تھا جلانا ہی اگر دوریِ ساقی سے مجھے — تو چراغِ درِ مے خانہ بنایا ہوتا
شعلۂ حسن چمن میں نہ دکھایا اس نے — ورنہ بلبل کو بھی پروانہ بنایا ہوتا

روز معمورۂ دنیا میں خرابی ہے ظفؔر
ایسی بستی کو تو ویرانہ بنایا ہوتا

ظفر کی یہ خود کلامی ایک شکایت نامہ یا شکوہ کی صورت میں ہے۔ ذات زندگی کی لاحاصلی کا شکوہ کرتی ہے۔ در حقیقت یہ غزل ظفر کی نامرادیوں، شکستوں اور تشنہ کامیوں کا ایک دردناک مرثیہ ہے۔ یہ غزل علامتی طور پر مغلیہ دور کے آخری بادشاہوں کے آشوب کا اظہار بھی ہے جس میں ان کی الم ناک روح کی باز گشتیں سنائی دیتی ہیں۔ محرومی، ناکامی اور جبر کے احساس سے دبی ہوئی پژمردہ اور مضمحل انا کی یہ آواز صرف ظفر ہی کی آواز نہیں ہے۔ یہ شاہ عالم ثانی اور اکبر شاہ ثانی کی آواز بھی ہے۔ وجودیت کے کرب، بے بسی اور بے کسی سے گھائل مغل انا داخلی انتشار اور تباہی کے بعد ایک بیرونی طاقت کے ہاتھ اسیر ہو کر اپنی شان و شوکت سے محروم ہوتی ہے۔ وہ تاریخ کے عمل میں جس وجودی حالت کا تجربہ کرتی ہے، اس میں بے بسی کے عالم میں صرف شکوہ کرنے کا اختیار باقی رہ گیا ہے۔ پژمردہ اور مجروح انا اپنے انتخاب کو انتہائی بلندی اور انتہائی پستی کی حالت میں قبول کرنے کے لیے تو تیار ہے مگر ظاہریت کی کھوکھلی نمائش اور شان کو قبول کرنے کے لیے تیار نہیں ہے۔ وہ خلا کی اس حالت کو ذہنی طور پر تسلیم نہیں کرتی ہے۔

صوفیوں میں ہوں نہ رندوں میں نہ مے خواروں میں ہوں
اے بتو بندہ خدا کا ہوں گنہ گاروں میں ہوں

میری ملت ہے محبت میرا مذہب عشق ہے
خواہ ہوں میں کافروں میں خواہ دیں داروں میں ہوں

صفحۂ عالم پہ مانندِ نگیں مثلِ قلم!
یا سیہ رویوں میں ہوں میں یا سیہ کاروں میں ہوں

صورتِ تصویرِ مے کش مے کدے میں دہر کے
کچھ نہ مدہوشوں میں ہوں میں اور نہ ہشیاروں میں ہوں

نے مرا مونس کوئی ہے اور نہ کوئی غم گسار
غم مرا غم خوار ہے میں غم کے غم خواروں میں ہوں

جو مجھے لیتا ہے پھر وہ پھیر دیتا ہے مجھے
میں عجب اک جنسِ ناکارہ خریداروں میں ہوں

خانۂ صیاد میں ہوں طائرِ تصویر دار
پر نہ آزادوں میں ہوں میں نے گرفتاروں میں ہوں

اظہارِ ذات کا سلسلہ تسلسل کے ساتھ ظفر کے کلام میں ملتا ہے۔ ظفر کی شاعری شخصی صداقت کی بہت سی صورتوں کو پیش کرتی ہے۔ شاعر کو اپنی حقیقت دکھانے میں کوئی عار محسوس نہیں ہوتی۔ وہ پوری آزادی کے ساتھ اپنی تنہائی، جداگانہ فکر، درویشی اور خاک ساری کو بیان کرتا ہے۔ ظفر اپنے آپ کو تلاش کرنے کی کوشش کرتا ہے۔ وہ بے شمار جہات میں نظر آتا ہے۔ یہ اپنے آپ کو پانے، دیکھنے اور محسوس کرنے کی ایک کوشش ہے:

کہیں میں غنچہ ہوں واشد سے خود اپنے پریشاں ہوں
کہیں گوہر ہوں اپنی موج میں میں آپ غلطاں ہوں
کہیں میں ساغرِ گل ہوں، کہیں میں شیشۂ مُل ہوں
کہیں میں شورِ قلقل ہوں کہیں میں شورِ مستاں ہوں
کہیں میں جوشِ وحشت ہوں، کہیں میں محوِ حیرت ہوں
کہیں میں آبِ رحمت ہوں، کہیں میں داغِ عصیاں ہوں
کہیں میں برق خرمن ہوں، کہیں میں ابرِ گلشن ہوں
کہیں میں اشکِ دامن ہوں کہیں میں چشمِ گریاں ہوں
کہیں میں عقل آرا ہوں، کہیں مجنونِ رسوا ہوں
کہیں میں پیرِ دانا ہوں کہیں میں طفلِ ناداں ہوں
کہیں میں دستِ قاتل ہوں کہیں میں خلقِ بسمل ہوں
کہیں زہرِ ہلاہل ہوں کہیں میں آبِ حیواں ہوں
کہیں میں سروِ موزوں ہوں کہیں میں بیدِ مجنوں ہوں
کہیں گل ہوں ظفر میں اور کہیں خارِ بیاباں ہوں

ظفر کے ہاں تلاشِ ذات اور انکشافِ ذات کا سلسلہ بعض ایسی غزلوں میں ملتا ہے جن میں وحدت خیال اور غزلِ مسلسل کا رنگ پایا جاتا ہے۔ انکشافِ ذات کے دوران میں وہ بے شمار منزلوں سے گزرتا ہے۔ اپنے ہونے کے انکشاف کے بعد وہ خود کو بہت سی جہات میں دیکھتا ہے۔ وہ کسی ایک مقام پر نہیں رکتا۔ ہر بار وہ خود کو ایک نئی صورت میں دیکھتا ہے۔ ذات کا اضطراب اسے مسلسل مضطرب رکھتا ہے:

بھری ہے دل میں جو حسرت کہوں تو کس سے کہوں
سنے ہے کون مصیبت کہوں تو کس سے کہوں
نہ کوہکن ہے نہ مجنوں کہ تھے مرے ہمدرد
میں اپنا دردِ محبت کہوں تو کس سے کہوں
دل اس کو آپ دیا آپ ہی پشیماں ہوں
کہ سچ ہے اپنی ندامت کہوں تو کس سے کہوں
رہا ہے تو ہی تو غم خوار اے دلِ غم گیں
ترے سوا غمِ فرقت کہوں تو کس سے کہوں
جو دوست ہو تو کہوں تجھ سے دوستی کی بات
تجھے ہے مجھ سے عداوت کہوں تو کس سے کہوں
نہ مجھ کو کہنے کی طاقت کہوں تو کیا احوال
نہ ان کو سننے کی فرصت کہوں تو کس سے کہوں
کسی کو دیکھتا اتنا نہیں حقیقت میں
ظفر میں اپنی حقیقت کہوں تو کس سے کہوں

اس غزل میں ذات کا ایک بھرپور کرب موجود ہے۔ دل کی بات سننے والا کوئی نہیں ہے۔ کوئی ہم دم، کوئی محرم، کوئی غم خوار موجود نہیں ہے۔ اس لیے شاعر اپنی ذات کے مصائب میں تنہا ہے اور سارے صدمات وہ اپنی

ذات پر اکیلا ہی برداشت کرتا ہے۔

اب آیئے ہم ظفر کی شاعری کے ایک اور پہلو کا ذکر کرتے ہیں اور وہ ہے ان کی شاعری کا غنائی پہلو—— غنائی شاعری کا تصور یہ بیان کیا جاتا ہے کہ اس میں شاعر کی اپنی ذات تو غائب ہو جاتی ہے مگر اس کے لفظ اپنے آپ گنگناتے ہوئے محسوس ہوتے ہیں۔ یہ ایک ایسا فن پارہ ہوتا ہے کہ جس میں ساز تو بجتے ہوئے سنائی دیتے ہیں مگر ان سازوں کو تشکیل دینے والا سازندہ ساز چھیڑ کر رخصت ہو چکا ہوتا ہے۔ گویا اپنے تخلیقی فن پارے میں وہ موجود بھی ہوتا ہے اور لاموجود بھی۔[۱۱۲] ظفر کی یہ دونوں غزلیں اسی تصور سے مطابقت رکھتی ہیں:

مری آنکھ بند تھی جب تلک وہ نظر میں نورِ جمال تھا — کھلی آنکھ تو نہ خبر رہی کہ وہ خواب تھا کہ خیال تھا
دمِ بسمل اے بتِ عشوہ گر خوشی عید کی سی ہوئی مجھے — خمِ تیغ تیرا جو سامنے نظر آیا مثلِ ہلال تھا
کہو اس تصورِ یار کو کہوں کیوں نہ خضرِ خجستہ پے — کہ یہی تو دشتِ فراق میں مجھے رہنمائے وصال تھا
مرے دل میں تھا کہ کہوں گا میں یہ دل پہ رنج و ملال ہے — وہ جب آگیا مرے سامنے نہ تو رنج تھا نہ ملال تھا
وہ ہے بے وفا وہ ہے پر جفا وہاں لطف کیسا وفا کہاں — فقط اپنا وہم و خیال تھا یہ خیال امرِ محال تھا
پسِ پردہ سن کے تری صدا ترا شوقِ دید جو بڑھ گیا — مجھے اضطراب کمال تھا یہی وجد تھا یہی حال تھا

ظفر اس سے چھٹ کے جو جست کی تو یہ جانا ہم نے کہ واقعی
فقط ایک قید خودی کی تھی نہ قفس تھا کوئی نہ جال تھا

یا پھر یہ غزل:

نہیں عشق میں اس کا تو رنج ہمیں کہ قرار و شکیب ذرا نہ رہا
غمِ عشق تو اپنا رفیق رہا کوئی اور بلا سے رہا نہ رہا
دیا اپنی خودی کو جو ہم نے اٹھا وہ جو پردہ سا بیچ میں تھا نہ رہا
رہے پردے میں اب نہ وہ پردہ نشیں کوئی دوسرا اس کے سوا نہ رہا
نہ تھی حال کی جب ہمیں اپنے خبر رہے دیکھتے اوروں کے عیب و ہنر
پڑی اپنی برائیوں پر جو نظر تو نگاہ میں کوئی برا نہ رہا
ترے رخ کے خیال میں کون سے دن اٹھے مجھ پہ نہ فتنہ روز جزا
تری زلف کے دھیان میں کون سی شب مرے سر پہ ہجومِ بلا نہ رہا
ہمیں ساغر بادہ کے دینے میں اب کرے دیر جو ساقی تو ہائے غضب
کہ یہ عہدِ نشاط یہ دورِ طرب نہ رہے گا جہاں میں سدا نہ رہا
کئی روز میں آج وہ مہر لقا ہوا میرے جو سامنے جلوہ نما
مجھے صبر و قرار ذرا نہ رہا اسے پاسِ حجاب و حیا نہ رہا

ترے خنجر و تیغ کی آبِ رواں ہوئی جب کہ سبیلِ ستم زدگاں
گئے کتنے ہی قافلے خشک زباں کوئی تشنۂ آبِ بقا نہ رہا
مجھے صاف بتائے نگار اگر تو یہ پوچھوں میں رو رو کے خونِ جگر
ملے پاؤں سے کس کے ہیں دیدۂ تر کفِ پا کا جو رنگِ حنا نہ رہا
اسے چاہا تھا میں نے کہ روک رکھوں مری جان جائے تو جانے نہ دوں
کیے لاکھ فریب کروڑ فسوں نہ رہا نہ رہا نہ رہا نہ رہا
لگے یوں تو ہزاروں ہی تیرِ ستم کہ تڑپتے رہے پڑے خاک میں ہم
ولے ناز و کرشمہ کی تیغِ دو دم لگی ایسی کہ تسمہ لگا نہ رہا

مندرجہ بالا دونوں غزلوں کو سنتے ہی ہمارے کانوں میں سراجؔ اورنگ آبادی کی اس مشہور غزل کا آہنگ سنائی دینے لگتا ہے:

ع خبرِ تحیرِ عشق سن نہ جنوں رہا نہ پری رہی

ظفرؔ کی ان غزلوں کے پس منظر، خصوصاً پہلی غزل کے عقب میں مصحفیؔ کی ایک غزل کی بازگشت بھی نغمہ ریز ہونے لگتی ہے:

خواب تھا یا خیال تھا کیا تھا
ہجر تھا یا وصال تھا کیا تھا

ظفرؔ کی پہلی غزل کو وجدانی حساسیت کی ایک مثال قرار دیا جا سکتا ہے۔ اس غزل میں اسلوب، جذبے، خیال اور فکر کی وہی سرشار کیفیات ملتی ہیں جو مصحفیؔ کی غزل سے منسوب ہیں۔ وجد و حال کی کیفیات سے شرابور اس غزل کا آہنگ معنوی سطح کو بلند کرتا ہے۔ آہنگ کا اتار چڑھاؤ، جذبے، خیال اور محسوسات کی دنیا میں ایک گہرا تاثر چھوڑتا ہے۔ غزل پر غور کیجیے تو یہ غزل تصوراتی دنیا کے تلازموں، استعاروں اور تمثالوں پر مشتمل ہے۔ یہ سارے شعری جوہر شاعر کی داخلی دنیا کے ذوق و شوق اور استغراق سے سرشار ہیں۔ بے خودی، خود رفتگی اور گم گشتگی کا داخلی تجربہ اس غزل کی مجموعی کیفیت کو ایک نہایت پر تاثر شعری منظر دکھاتا ہے اور ہم اس دنیا کے مناظر سے مسلسل مسحور ہوتے جاتے ہیں۔

ظفرؔ کی دوسری غزل میں سراجؔ اورنگ آبادی کی غزل کا آہنگ پس منظر میں سنائی دیتا ہے۔ ظفرؔ کی غزل کے شعری آہنگ میں ایک ایسی لے پیدا ہوتی ہے جو ہر ایک شعر میں جذبے اور خیال کی آمیزش سے ایک نئے معنی کی تشکیل کرتی ہے۔ عشق و محبت کی وارداتوں سے اثر پذیری کا ایک موثر تجربہ پیدا ہوتا ہے۔ اس غزل کے باطنی تجربہ کی بیداری اور آگہی سے ہم عرفانِ ذات کی نادر کیفیتوں کا مشاہدہ کرتے ہیں۔

ظفرؔ کی مذکورہ بالا دونوں غزلوں میں تخلیقیت کا ایک پر اسرار عمل جاری و ساری ملتا ہے۔ جہاں شاعر

تجربہ کی ایک نئی دنیا کا انکشاف لحہ بہ لحہ کرتا جاتا ہے۔ یہ ایک وجدانی دنیا کا تجربہ ہے جہاں اس کی تخلیقی شخصیت معنی اور آہنگ کی نادر منزلوں سے گزرتی ہے۔ ان غزلوں میں شاعر جن تخلیقی لمحات سے گزرا ہے' ایسے زرخیز لمحے کبھی کبھار ہی آتے ہیں کہ جہاں وہ سراپا تخلیق بن جاتا ہے۔

ظفؔر کی شاعری فرد کے وجدانی تجربات کی دنیا کے ساتھ ساتھ اس کی کچلی ہوئی افسردہ انا کی کہانی بھی ہے۔ یہ شاعری فرد سے بڑھ اجتماعی زندگی کے المیہ کو بھی بیان کرتی ہے۔ نادر شاہ کے حملے ۱۷۳۹ء سے لے کر ۱۸۰۳ء تک کا زمانہ مغلیہ سلطنت کے لیے شدید بحران اور شدائد کا زمانہ تھا۔ اندرونی خانہ جنگی' بغاوتوں' مہم جوئیوں اور بیرونی حملہ آوروں کی وجہ سے پورا ہندوستان ٹوٹ پھوٹ رہا تھا۔ بستیاں اجڑ رہی تھیں' شہر جل رہے تھے' انسان مر رہے تھے اور مجموعی طور پر فضا میں فنا' تباہی' بربادی اور کشت و خون کی صدائیں بلند ہوتی تھیں۔ میرؔ جیسے شاعر نے اسی تاریخی عمل سے تخلیقی طاقت حاصل کی تھی اور بعد ازاں اجڑتے ہوئے شہروں اور گریہ کناں انسانوں کی تمثالیں کثرت سے اس کے تخلیقی عمل میں نمودار ہوئی تھیں۔ اٹھارھویں صدی کے آخر میں دلی شہر کے باہر کثیر مقدار میں تباہ حال عمارتیں نظر آتی تھیں۔ شاداب باغ اجڑ گئے تھے اور تاریخ اپنے زخموں کو لیے چیخ رہی تھی۔ ظفؔر کی غزلوں میں ان ویران اور تباہ حال ایام کی یادیں موجود ہیں۔ کلیات ظفؔر کا یہ صفحہ تاریخ کے سینے پر ہونے والی اس تباہی کا حال سناتا ہے:

جہاں ویرانہ ہے پہلے کبھی آباد گھر یاں تھے
شغال اب ہیں جہاں بستے کبھی بستے بشر یاں تھے
جہاں چٹیل ہے میداں اور سراسر ایک خارستان
کبھی یاں قصر و ایواں تھے چمن تھے اور شجر یاں تھے
جہاں پھرتے بگولے ہیں اڑاتے خاک صحرا میں
کبھی اڑتی تھی دولت رقص کرتے سیم بر یاں تھے
جہاں ہیں سنگ ریزے تھے یہاں یاقوت کے تودے
جہاں کنکر پڑے ہیں اب کبھی رلتے گہر یاں تھے
جہاں سنسان اب جنگل ہے اور ہے شہرِ خاموشاں
کبھی کیا کیا تھے ہنگامے یہاں اور شور شر یاں تھے
جہاں اب خاک پر ہیں نقش پائے آہوئے صحرا
کبھی محوِ تماشا دیدۂ اہلِ نظر یاں تھے
ظفؔر احوال عالم کا کبھی کچھ ہے کبھی کچھ ہے
کہ کیا کیا رنگ اب ہیں اور کیا کیا پیشتر یاں تھے

ظفر کی شاعری کا جائزہ اس وقت تک مکمل نہیں ہو سکتا کہ جب تک ہم اس کی غزل کی مخصوص بنیادی علامتوں کا تذکرہ نہیں کرتے۔ وہ اردو غزل کا پہلا شاعر ہے کہ جس نے "قید" و "قفس" کی علامتوں کو سیاسی معنویت عطا کی ہے۔ آج بھی یہ علامتیں انیسویں صدی کے نصف اول کی سیاسی معنویت کی اہم شہادت کے طور پر موجود ہیں۔ ان علامتوں کی معنویت تاریخ کے ایک خاص پس منظر میں متعین ہوتی ہے۔ ڈاکٹر خلیل الرحمٰن اعظمی "نوائے ظفر" کے تعارف میں اس نوعیت کی علامتوں کی طرف اشارہ کر چکے ہیں

تاریخ کے پس منظر پر نظر ڈالیے تو معلوم ہو گا کہ اٹھارھویں صدی کے ربع اول ہی سے ہندوستانی معاشرے کے اندر فعال قوتوں کا زوال شروع ہو جاتا ہے اور انیسویں صدی کا ربع اول ان قوتوں کی موت کی خبر سناتا ہے۔ چنانچہ یہ دور انفعالیت کی آخری حدوں کو چھوتے ہوئے خارجی جبر سے سمجھوتہ کر لیتا ہے۔ در حقیقت ہندوستان کی سیاست میں مجہولیت کا یہ رویہ اٹھارھویں صدی کے ربع آخر ہی میں غالب آ جاتا ہے اور انیسویں صدی کا ربع اول اسے مزید غالب کرتا ہے اور انسانوں کو اس طرز زیست میں ڈھالتا چلا جاتا ہے۔ شکست کا یہ ہی رویہ بہادر شاہ ظفر کے تخلیقی رویے میں اجاگر ہوتا ہے اور "قفس" "زنداں" اور "زنجیر" کی علامتوں میں تمثالی وجود بناتا ہے۔ یہ وہ زمانہ ہے کہ جب مغلوں کی خارجی آزادی کا پہلے مرہٹوں اور بعد ازاں کمپنی کے ہاتھوں مکمل طور پر خاتمہ ہو چکا تھا۔ بہادر شاہ ظفر کی خارجی آزادی کا یہ عالم تھا کہ اس کی حرکات و سکنات پر کمپنی کو پورا اختیار حاصل تھا۔ لال قلعہ سے تفریح یا کسی دوسرے مقصد سے نکلنے کے لیے بادشاہ ریذیڈنٹ کو اطلاع دیتا تھا اور اس کی منظوری کے بغیر وہ باہر نہیں نکل سکتا تھا۔ اس طرح وہ قلعہ میں مقید ہو کر رہ گیا تھا اور خارجی آزادی کی نعمت سے محروم تھا۔ چنانچہ ظفر کی غزل میں قلعہ کی چار دیواری کبھی "زنداں" کا روپ دھارتی ہے اور کبھی "قفس" کا اور کبھی یہ سیاسی اسیری "زنجیر" کی شکل اختیار کر لیتی ہے۔

آیئے ہم ذرا "قفس" اور "زنداں" میں مقید اس کردار سے ملاقات کرتے ہیں جو کبھی اپنے آپ کو پرندے کی تمثالی علامت میں دیکھتا ہے اور کبھی انسان کی صورت میں خود کو "زنداں" کے در و دیوار میں پابہ زنجیر پاتا ہے۔ بنیادی بات یہ ہے کہ ان دونوں تمثالی علامتوں میں جو چیز مشترک ہے ' وہ خارجی آزادی سے محروم ہونا ہے ' لہٰذا ان علامتوں کا المیہ آزادی کے سلب ہونے سے جنم لیتا ہے۔

اب ذرا یہ دیکھیے کہ "قفس" و "زنداں" میں گرفتار یہ کردار ہر زماں اپنے المیہ کا جو اظہار کرتا ہے ' اس کا تخاطب کبھی ذات سے ہے اور کبھی صیاد سے اور کبھی ہم نوا پرندوں سے اور کبھی اسیروں سے۔ بہ ہر حال اس کے اندر کا مستقل آشوب کئی صورتوں میں اپنی شکلیں بناتا رہتا ہے:

اسیرِ کنجِ قفس ہوں میں اے نوا سنجو
بلا سے میری گر آیا بہار کا موسم

ہم صفیرو مری فریاد و فغاں گلشن میں
آہ کیا ہوتا جو پاس آ کے قفس سے سنتے

اے صبا ہوں بلبلِ تصویر مجھ کو کیا خبر
کب بہار آئے ہے گلشن میں خزاں کب جائے ہے

بہ رنگِ طائرِ تصویر ہوں میں دامِ حیرت میں
رہائی کی مری کوئی جو صورت ہو تو کیوں کر ہو

لگا رہتا ہے تیرا باغ میں اے باغباں کھٹکا
کہاں مرغِ چمن شاخِ چمن پہ جم کے بیٹھے ہے

چمن کو یاد کر کے ہم قفس میں اس قدر پھڑکے
کہ بازو ٹوٹ کر دونوں ہوئے ہیں لہو میں لچ پچ

تا باغ ہم نہ پہنچے قفس ہی میں مر گئے
کہہ کر کہ ہائے ہائے چمن! ہائے باغ باغ!

ہزار افسوس ہے بلبل چمن میں
رہا تیرا نہیں اب ایک پر تک

اے ظفر یوں ہیں اسیرانِ قفس حیرت میں
ہووے جس طرح سے دیوارِ گلستاں پر نقش

نہ تنگ کیوں ہمیں صیاد یوں قفس میں کرے
خدا کسی کو کسی کے یہاں نہ بس میں کرے

''قفس'' کی اس تصویر کا ایک اور رخ بھی ہے۔ یہ رخ حالات کے جبر کے ہاتھوں پیدا ہوتا ہے۔ جہاں شاعر خارجی آزادی کے تصور سے مایوس ہو جاتا ہے۔ اسے یقین ہو جاتا ہے کہ اس کی حالت میں کسی قسم کا تغیر ممکن نہیں ہے۔ ''اسیری'' کی زندگی مستقل معلوم ہونے لگتی ہے اور آخر کار اسے اسیری کے ستم سے سمجھوتہ کرنا پڑتا ہے۔ چنانچہ وہ پھڑپھڑانے کی جگہ پہلے جیسی اسیری کی طرف مراجعت کر جاتا ہے جہاں انفعالیت کی دبیز چادر تلے وہ مسلسل دبا ہوا رہتا ہے۔ معاشرتی ضابطوں کی توانائی زائل ہونے کے بعد یہ کیفیت تسلسل کے ساتھ طاری رہتی ہے۔ بڑھتے بڑھتے پورے معاشرے کی شخصی اور اجتماعی انا مغلوب ہو جاتی ہے۔ ''قفس'' کی تمثالی علامت میں اس دور کا یہ طرزِ احساس بہ خوبی طور پر دیکھا جا سکتا ہے۔ اس طرزِ احساس کی انتہا یہ تھی کہ ''پرندہ'' ''قفس'' کی اسیری کا عادی ہو جاتا ہے اور اس کیفیت میں وہ سکون محسوس کرنے لگتا ہے۔ اسی لیے یہ کہا گیا کہ مغلوں کو قید میں رہنے کی عادت ہو گئی تھی۔[۱۱۳]

اڑ گئی صیاد اب دل سے ہوس پرواز کی
بیٹھا رہنے دے قفس میں ہم کو پر جھاڑے ہوئے

لگ گیا تھا جن دنوں کنج قفس میں اپنا دل
ہم کو اے صیاد کچھ پروا رہائی کی نہ تھی

دل اپنا لگ گیا کنج قفس میں اب کسے پروا
بہار آئے چمن میں ہم صفیرو یا خزاں آئے

صیاد تو نے کر دیا آزاد پر ہے ڈر
پھر کھینچ لائے ہم کو محبت نہ دام کی

کیا کرے گی چھوٹ کے قیدِ قفس سے عندلیب
اب تو ہے وہ بھی شکستہ بال ہم سی ہو گئی

اب تو پھڑکے ہے قفس میں بلبلِ تازہ اسیر
کوئی دن کو دیکھنا اس کو یہیں ہل جائے گی

آیئے اب ہم اس مسئلہ کی ایک نفسی صورت کا تجزیہ کرتے ہیں۔ ''قفس'' ''صیاد'' ''دام'' اور ''اسیری'' کے تصورات سے جو آشوب پیدا ہوتا ہے، ظفر اس کا مداوا کیوں کر کرتا ہے۔ اس لیے کہ ایک نفسی صورت حال سے نکلنے کے لیے یقینی طور پر ایک دوسری نفسی صورت حال کے تجربے سے گزرنا پڑے گا۔ ظفر اس مشکل صورتِ حال کے دباؤ اور تناؤ کی شدتوں کو کم کرنے کے لیے بعض ایسی علامتوں اور تمثالوں کی پناہ تلاش کرتا ہے جو اس کو نفسی دباؤ کی شدتوں سے نہ صرف نجات دلاتی ہیں بلکہ اسے سکون، بشاشت اور آزادی کے تجربہ سے ہم کنار کر دیتی

ہیں۔ چنانچہ ظفؔر "وحشت" "جنون" "دشت" اور "صحرا" کی علامتوں میں اپنا نفسی مداوا ڈھونڈتا ہے۔ ان علامتوں کی پھیلی ہوئی دنیا اسیری کے تصورات سے وابستہ علامتوں پر تناؤ کو کم کر کے اس کی سائیکی (Psyche) کو متوازن کرنے کا فریضہ انجام دیتی ہے۔ "قفس" اور "زنداں" کی گھٹن اور مصائب کا تزکیہ "وحشت" اور "جنون" کے تصور سے ہوتا ہے۔ "قفس" وہ مقامِ اسیری ہے جہاں ہم ظفؔر کی مجبور ذات سے متعارف ہوتے ہیں اور اس علامت کی صورت میں ہم اس کی ذات کے نوحے سنتے ہیں جو اس کی ہزیمت زدہ ذات کی بے بسی، لاچارگی اور محرومی کے قصے ہیں مگر ظفؔر جوں ہی "وحشت" "جنون" اور "دشت و صحرا" کی کھڑکی کھولتا ہے، اس کی نفسی دنیا بدلنے لگتی ہے:

غل سدا وادیِ وحشت میں رکھوں گا برپا
اے جنوں دیکھ مرے پاؤں کی زنجیر نہ توڑ

میں اگر بھاگا تو پھر ہرگز نہیں آنے کا ہاتھ
کہہ دو وحشت سے کہ کیوں چھیڑے ہے دیوانی مجھے

چاک گریباں، ٹکڑے داماں، بال پریشاں خاک بسر
اپنا جنوں سے ہے یہ عالم چاہتے ہیں سو کرتے ہیں

جوشِ وحشت کے ہمارے اور ہی کچھ ڈھنگ ہیں
رہنے دے گا یہ نہ جنگل میں نہ بستی میں ہمیں

کوئی دیوانہ کیا پھر سلسلہ جنبانِ وحشت ہے
سبب کیا ہے الٰہی خانۂ زنجیر میں غل کا

زنداں میں کیا پڑے ہو کہے ہے مجھے جنوں
تم چند روز سیر بیاباں تو کرو

نکل کر خانۂ زنجیر سے دیوانگی میں ہم
نہیں ہیں مثلِ آوازِ سلاسل اپنے کہنے میں

جوشِ جنوں میں جیسے نکل آتا ہوں باہر زنداں سے
ساتھ مرے زنجیر بھی میری کرتی ہوئی غل آتی ہے

توڑ زنجیر کو دیوانہ نہ بھاگا ہو کہیں
دیکھیو غل ہے پڑا خانۂ زنداں میں کیا

اے جنوں توڑ کے زنجیر در زنداں کو
جی میں ہے کھائیے اب چل کے بیاباں کی ہوا

مندرجہ بالا اشعار میں "جنون" "وحشت" اور "دیوانگی" کے تصورات ظفؔر کی کچلی ہوئی محبوس انا کے لیے ارتفاع کا سامان مہیا کرتے ہیں۔ سیاسی اور معاشی طور پر بار بار گھائل ہوتی ہوئی انا ان تصورات کے حوالے سے ایک نعرۂ مستانہ بلند کرتی ہے اور کچھ دیر کے بعد ایک گوشۂ عافیت تلاش کر لیتی ہے۔ یہ صورت حال صرف ظفؔر کی شاعری تک ہی محدود نہیں ہے۔ اٹھارھویں صدی کے نصف دوم سے انیسویں صدی کے نصف اول تک سیاسی اور اقتصادی زوال کے ہاتھوں برِصغیر کے انسانوں کی محبوس اور مجروح انا کا یہ المیہ کھیل جاری رہتا ہے۔ تخلیقی سطح پر "جنون" اور "وحشت" جیسے تصورات کے اظہار سے اس دور کی انا اپنے تزکیہ کی شکلیں تلاش کرتی رہتی ہے اور یہ تزکیہ اس کے لیے گوشۂ عافیت کا کام دیتا ہے۔

ظفؔر کی کلیات میں چار دواوین شامل ہیں۔ ان کے علاوہ کچھ کلام ایسا بھی ظفؔر سے منسوب کیا جاتا ہے جس کا تعلق ۱۸۵۷ء سے وابستہ ہے۔ ۱۹۵۷ء میں جب خلیل الرحمٰن اعظمی نے ظفؔر کا انتخاب "نوائے ظفر" کے نام سے شائع کیا تھا تو اس کے آخر میں "دکھی کی پکار" کے عنوان سے ظفؔر کا ایسا کلام شامل کیا تھا جو مختلف مجموعوں میں ان کے نام سے چھپا تھا۔ یہ وہ کلام ہے جسے اردو ادب کے نقاد ظفؔر کی تخلیق ماننے کے لیے تیار نہیں ہوئے۔ اس کی وجہ

عام طور پر یہ بیان کی جاتی ہے کہ ستمبر ۱۸۵۷ء میں سقوط دلی کے بعد ظفرؔ انگریز کی قید میں رہے جہاں ان کی نہایت کڑی نگرانی کی جاتی تھی۔ کھانے پینے کی معمولی سی سہولت کے علاوہ انہیں لکھنے پڑھنے کی سہولتیں قطعاً حاصل نہ تھیں۔ دلی سے جلا وطنی کے بعد رنگون کے قیام کے دوران میں بھی ان کو نہایت کڑی نگرانی میں رکھا گیا تھا۔ اس لیے مفروضہ یہ ہے کہ ظفرؔ کے نام سے جو کلام کلیات کے علاوہ ملتا ہے' وہ دوسرے لوگوں کا لکھا ہوا ہے۔ ظفرؔ کے اس کلام میں وہ چند ایسی غزلیں بھی شامل ہیں کہ جن کو بے حد شہرت حاصل ہوئی:

نہ کسی کی آنکھ کا نور ہوں نہ کسی کے دل کا قرار ہوں
جو کسی کے کام نہ آسکے میں وہ ایک مشتِ غبار ہوں

گئی یک بہ یک جو ہوا پلٹ نہیں دل کو میرے قرار ہے
کروں اس ستم کا میں کیا بیاں مرا غم سے سینہ فگار ہے

لگتا نہیں ہے جی میرا اجڑے دیار میں
کس کی بنی ہے عالم ناپائے دار میں

پسِ مرگ میرے مزار پر جو دیا کسی نے جلا دیا
اسے آہ دامنِ باد نے سرِ شام ہی سے بجھا دیا

مندرجہ بالا غزلوں کو ۱۸۵۷ء کے بعد داستانی شہرت حاصل ہوئی۔ چوں کہ ان غزلوں میں احساسِ شکست' خود رحمی' بے بسی اور بے کسی کا المیہ مرقوم تھا' اس لیے یہ غزلیں برصغیر کے انسانوں کے اندر بدلتی ہوئی صدیوں میں تسلسل کے ساتھ سوز و گداز اور رنج والم کی کیفیات پیدا کرتی رہی ہیں۔ ان غزلوں کی المیہ کیفیات سے متاثر ہو کر برِصغیر کا قومی شعور گزشتہ ڈیڑھ سو برس سے اپنا تزکیۂ نفس کرتا رہا ہے۔ اس شاعری میں پائی جانے والی خود رحمی سے اس خطے کی قومی انا کو تسکین کے مواقع فراہم ہوتے رہے ہیں۔ اگرچہ اس کلام پر اعتراض ہوتے رہے اور اسے ظفرؔ کا کلام قرار دینے سے گریز بھی کیا جاتا رہا۔ چوں کہ ان غزلوں کے اسلوب' شعری آہنگ' جذبات اور محسوسات میں ظفرؔ کا رنگ بہت گہرا تھا' اس لیے ان کو ظفرؔ کا کلام نہ کہنا بھی مشکل ہوتا تھا۔ یہی وہ وجوہات ہیں کہ جن کے سبب سے اردو ادب کی تاریخ اس کلام کو بہ دستور سینے سے لگائے ہوئے ہے۔

حقیقت یہ تھی کہ دلی میں بغاوت کے مقدمہ سے پہلے، مقدمے کے دوران اور بعد ازاں سزا کے اعلان تک ظفرؔ کو کاغذ' قلم کی سہولت میسر نہ تھی۔ سزا کے اعلان کے بعد رنگون میں بھی کاغذ' قلم کے حصول پر پابندی عائد رہی۔ ظفرؔ کی کلیات کو دیکھ کر یہ اندازہ کیا جاسکتا ہے کہ وہ ایک بسیار گو اور قادر الکلام شاعر تھا۔ اس لیے قید و بند کی صعوبتوں میں

گرفتار ہونے کے بعد بھی اس کا سلسلہ کلام جاری رہا ہوگا۔ یہ کیسے ممکن ہے کہ اس نے ان اوقات میں اشعار نہ کہے ہوں۔ شاید دلی کا مظلوم بادشاہ شعر گنگنا کر رہ جاتا ہوگا اور اس سے سکونِ قلب کا سامان مہیا کر لیتا ہوگا۔ اگر ظفرؔ کا حبسیہ کلام دست یاب ہو سکتا تو اس کے گزشتہ کلام کی نسبت زیادہ پر تاثیر ہوتا اور اس پر گزرنے والے آشوب کی داستان بھی سنا سکتا مگر افسوس کہ یہ کلام ادبی دنیا کو حاصل نہ ہو سکا۔ صرف چند غزلیں ہی ملی ہیں مگر وہ بھی متنازعہ بن گئی ہیں۔

کلامِ ظفرؔ کے بارے میں ایک نادر انکشاف لندن ٹائمز (London Times) کے نمائندے ڈبلیو۔ ایچ۔ رسل (W.H.Russell) کے ایک بیان سے ہوتا ہے۔ رسل یورپ سے آنے والا شائد پہلا جنگی نامہ نگار تھا۔ وہ جنوری ۱۸۵۸ء میں ہندوستان میں وارد ہوا تھا اور جون ۱۸۵۸ء میں دلی پہنچا تھا۔ اس نے سقوطِ دلی کے بعد کے آشوب کو دیکھا تھا۔ رسل ان چند لوگوں میں شامل تھا کہ جنہیں ظفرؔ کو سزا سے پہلے دلی میں دیکھنے کا موقع ملا تھا۔ اس نے ایک اندھیرے اور تاریک کمرے میں میلے کچیلے لباس میں ملبوس ایک بوڑھے آدمی کو دیکھا تھا جس کے پاؤں ننگے تھے اور سر پر ایک تنگ ٹوپی منڈھی تھی اور جو پیتل کے ایک تسلہ پر جھک کر مسلسل قے کیے جا رہا تھا۔ رسل کہتا ہے کہ یہ دلی کا معزول بادشاہ بہادر شاہ ظفرؔ تھا جو شاعر بھی تھا۔ اس کے چار شعری دیوان ہیں۔ وہ بہ دستور شعر کہہ رہا تھا۔ رسلؔ کو بتایا گیا کہ دو ایک دن ہی پہلے اس نے چند عمدہ شعر مرتب کر کے ایک جلی ہوئی لکڑی سے جیل کی دیوار پر لکھے تھے۔[۱۱۵]

رسل کے بیان کا آخری حصہ توجہ طلب ہے اور ایک انکشاف کی حیثیت رکھتا ہے۔ اس مقام پر یہ قیاس کرنا عین ممکن معلوم ہوتا ہے کہ جیل کی دیوار پر جلی ہوئی لکڑی سے لکھے ہوئے اشعار کو ہندوستانی خدمت گار یاد کر کے باہر لے جاتے ہوں گے اور بعد ازاں ان کو قلم بند بھی کر لیا گیا ہوگا۔ اس شہادت کی بنیاد پر یہ کہنا مشکل نہیں ہے کہ سقوطِ دلی کے بعد ظفرؔ کا ملنے والا کلام اس کی تخلیق نہیں ہے۔

ظفرؔ کی ایک مشہور زمانہ غزل ہے:

گئی یک بہ یک جو ہوا پلٹ

اس غزل کو دلی کے ایک نہایت معمولی شاعر حسامیؔ سے منسوب کیا جاتا ہے۔ دلی کے مرثیوں پر مشتمل ایک انتخاب "فغان دلی" کے نام سے ۱۸۶۳ء / ۱۲۸۰ھ میں شائع ہوا تھا۔ اس مجموعے میں حسامیؔ کے نام سے کلام شامل نہیں ہے مگر بعد کے ایڈیشن میں مذکورہ بالا غزل حسامیؔ کے نام سے طبع ہوئی تھی۔ اس اشاعت کے طویل عرصہ بعد ۱۹۵۴ء میں اکادمی پنجاب، لاہور کی طرف سے یہ مجموعہ شائع کیا گیا تھا۔ اس میں مندرجہ بالا غزل حسامیؔ کے نام سے چھپی تھی۔ مولانا صلاح الدین احمد نے اس پر مختصر سا تبصرہ کرتے ہوئے لکھا تھا کہ غزل فنی اسقام سے معمور ہے۔ حسامی کم علم ہے اور اس میں قواعدِ زبان اور تلفظ تک کی غلطیاں موجود ہیں۔[۱۱۶] دریں حالات ایک نہایت پختہ اور اعلیٰ درجے کی غزل کو ایسے کم علم شاعر کی تخلیق کیوں کر سمجھا جا سکتا ہے۔ غزل کی شعری لغت' تراکیب' یاسیت اور سوز و گداز بالکل کلام ظفرؔ سے مماثل ہیں اور خصوصاً اس کا شعری آہنگ ظفرؔ کے پسندیدہ آہنگوں کے عین مطابق ہے۔ اس لیے اس غزل کا معاملہ توجہ طلب ہے۔

یہ نومبر ۱۸۶۲ء میں رنگون شہر کی ایک صبح تھی۔ جب پت جھڑ کے پتے اڑتے پھر رہے تھے۔ یہ ۷۔ نومبر کا دن تھا اور صبح کے پانچ بجے تھے اسی صبح کو ہندوستان کا جلا وطن اور معزول بادشاہ بہادر شاہ ظفؔر جسم و جاں کی قید سے آزاد ہوا۔ اس کی تدفین کا بندوبست نگران برطانوی افسر کی موجودگی میں ہوا۔ تجہیز و تکفین کے لیے ایک ملا کی خدمات حاصل کی گئی تھیں۔ اس کے جسم کو ساگوان کے ایک صندوق میں رکھ کر سرخ رنگ کے سوتی کپڑے سے ڈھانپ دیا گیا تھا۔ ۷۔ نومبر ہی کو شام چار بجے اسے اینٹوں کی قبر میں دفن کیا گیا اور قبر کے اوپر مٹی ڈال کر زمین کے برابر کر دیا گیا تھا۔" ظفؔر کی موت بہ ظاہر ایک ناکام انسان کی موت تھی جو اپنے عہد کو شکست اور مایوسی کے سوا کچھ بھی نہ دے سکا تھا۔ وہ بے اثر، بے بس اور بے اختیار انسان تھا مگر اس کی شکست، زوال اور خاتمے کا المیہ آج بھی برصغیر کے لاشعور کا ایک پر درد حصہ ہے۔ آج بھی اس کے نام کے ساتھ ہماری قومی سائیکی مضطرب ہو جاتی ہے اور تاریخ کی اس گھڑی کو یاد کرنے لگتی ہے جب برصغیر میں قومی حکومت کے خاتمے کی المناک چیخ بلند ہوئی تھی۔

وفاتِ ظفؔر (۱۸۶۲ء) تک ظفؔر کا شہر دلی تباہی و بربادی کے بے شمار منظر دیکھ چکا تھا۔ محلوں کے محلے گرا دیے گئے تھے۔ بڑی بڑی حویلیاں اور کٹڑے زمیں بوس ہو چکے تھے۔ قلعہ کے اندر عمارات کو بے دردی سے مسمار کر دیا گیا تھا۔ ہزاروں خاندان اجڑ چکے تھے۔ قتل و غارت کا بازار اگرچہ سرد ہو چکا تھا مگر متاثرین کی نہایت کثیر آبادی نوحہ کناں تھی۔ دلی کی فضاؤں میں سوگواری، الم اور خوف و دہشت کی ایک لہر مستقل طور پر چل رہی تھی۔ سن ستاون کی شکست کا داغ ابھی تازہ تھا۔ ہندوستانی ذہن انگریزوں کے خوفناک مظالم کے سبب ہنوز پریشان خاطر تھے۔ لوگ نو آبادیاتی حاکموں سے مفاہمت اور سمجھوتہ کا رستہ تلاش نہ کر سکے تھے۔ نئے حکام اور رعایا میں ماضی کے حوالے سے شدید ذہنی تناؤ برقرار تھا۔

ظفؔر کی وفات (۱۸۶۲ء) کے آس پاس دلی کی درماندہ ادبی بساط پر سکوت طاری تھا۔ غالؔب، ذوقؔ، مومنؔ، شیفتؔہ اور ظفؔر جیسے شعرا کا دور ختم ہو چکا تھا۔

ظفؔر کی موت کے وقت دلی میں اردو شاعری پت جھڑ کی رت جیسا منظر پیش کر رہی تھی۔ ایک بڑی شعری روایت کے خاتمہ کے بعد ایک بڑا ادبی خلا پیدا ہو گیا تھا۔ اس خلا کو پر کرنے کے لیے کسی شاعرِ کبیر کی ضرورت تھی اور ایسا کوئی مرد دلی کے شعری افق پر نمودار نہ ہو سکا تھا۔ البتہ غالؔب جیسا پیر مرد شاعر اپنا شعری سفر ختم کر کے اس تباہ حال شعری بساط پر نوحہ زن تھا۔ اس کے لیے دلی کی ہستی کا وہ عالم بدل چکا تھا جو منحصر کئی ہنگاموں پر تھا۔ اب نہ قلعہ رہا تھا، نہ ہر ہفتے سیر جمنا کے پل کی تھی اور نہ چاندنی چوک کا وہ سماں باقی رہا تھا۔ پھول والوں کا میلہ موقوف ہو چکا تھا۔ بازار مسجد جامع اجڑ گیا تھا اور جامع مسجد کی سیڑھیاں ویران پڑی تھیں۔ اس دور میں غالؔب اپنے گھر کی کوٹھڑی کو گوشہ عافیت بنائے داستانیں پڑھ رہا تھا، شراب پیتا تھا، احباب کو مکتوب لکھ کر خاطر طبع کا سامان پیدا کرتا تھا یا آنے والے احباب کا رستہ دیکھتا رہتا تھا۔ اسی برس اس کی کتاب "قاطع برہان" نول کشور نے شائع کی تھی۔

شیفتؔہ ۱۸۵۷ء کے شدائد سہہ کر اور اپنی جاگیر کے کثیر حصے سے محروم ہو کر بہ حالتِ خستہ جہانگیر آباد میں مقیم تھا جہاں وہ دور بیٹھا دلی کی اجڑی محفلوں کی دھول میں اٹا رہتا تھا۔ درحقیقت وہ تصوف کی پناہ گاہ میں اپنے آپ

کو محفوظ کر کے ایک مختلف زندگی بسر کرنے لگا تھا۔ دلی کا صدر الصدور اور شعر و سخن کا با کمال شناور مفتی صدر الدین آزردہ سن ستاون کی پاداش میں اپنے عزت و وقار سے محروم ہو کر شدید تنگ دستی اور مصائب کا شکار تھا۔

دلی کا شعری مرکز اجڑنے سے شعرا، رام پور اور حیدر آباد کی طرف ہجرت کر گئے تھے جہاں انیسویں صدی کے نصف آخر میں زبان و بیان کی ہلکی پھلکی ریاستی شاعری کا مقبول دور شروع ہونے کو تھا۔ جہاں سن ستاون کے حادثے کو فراموش کرتے ہوئے داغؔ کا نشاطیہ اسلوب وجود میں آنے والا تھا۔

سن ستاون کے تہذیبی اثرات کے تحت ادب میں تبدیلی کا خاموش عمل بھی شروع ہو رہا تھا۔ ۱۸۶۲ء میں اردو کا پہلا ناول "خط تقدیر" لاہور میں مولوی کریم الدین کے قلم سے شائع ہو چکا تھا اور نذیر احمد کے ناولوں کا ماحول وجود میں آ رہا تھا مگر شاعری میں کسی اہم تبدیلی کے لیے ابھی بارہ برس کا عرصہ باقی تھا۔ جدید اردو شاعری ۱۸۷۴ء میں لاہور کے مشاعروں سے ایک بڑی تبدیلی کا اعلان کرنے والی تھی۔

مصطفیٰ خاں شیفتہؔ

(۱۸۰۹ء-۱۸۶۹ء)

شیفتہؔ ۱۸۰۹ء میں دلی میں پیدا ہوئے جب تختِ دلی پر اکبر شاہ ثانی جلوہ افروز تھا۔

کمپنی کی عمل داری (۱۸۰۳ء) سے مرہٹوں کی لوٹ مار اور بد انتظامی کے بعد دلی اور نواحی علاقوں میں امن و امان اور انتظام بحال ہو چکا تھا۔ مرہٹہ دور کی افراتفری اور روز و شب کی اکھاڑ پچھاڑ کا سلسلہ تمام ہونے سے دلی کے سیاسی اور انتظامی معاملات میں استحکام پیدا ہوا تھا۔ اکبر شاہ ثانی کو کمپنی کی طرف سے مقررہ وظیفہ مل رہا تھا اور دلی سے متعلقہ زمینوں کی بازیافت بھی حاصل ہو رہی تھی۔ اس تبدیلی سے مغلوں کے دربار کی علامتی رونق کچھ کچھ بحال ہوئی تھی اور زندگی پرانی رسوم اور روایات کو لیے ہوئے آگے بڑھنے لگی تھی۔ ان حالات کا ایک مثبت نتیجہ یہ برآمد ہوا کہ دلی سے علما، شعرا اور دانشوروں کے انخلا (Drain) کا سلسلہ رک گیا اور شہر تیزی کے ساتھ علما، فضلا اور شعرا کی ایک بزم عالیہ نظر آنے لگا۔ یہاں ہر فن کے لوگوں کا اجتماع ہوا اور ۱۸۵۷ء تک پہنچتے پہنچتے یہ شہر اپنی گزشتہ علمی عظمت کی حقیقی علامت معلوم ہونے لگا۔ یہاں شعر و ادب کا بازار بالخصوص پر رونق ہوا۔ قلعہ معلیٰ میں اور دلی کے اہل کمال کے گھروں میں باقاعدہ مشاعروں کے سلسلے جاری ہوئے۔ شعر و شاعری کی مقبولیت پیدا کرنے میں ان شاعروں کا بھی بڑا ہاتھ تھا۔ اولِ شب دیوان خانوں میں دریوں اور قالینوں پر چاندنیاں بچھتیں گاؤ تکیے لگتے۔ حفظِ مراتب کے مطابق شعرا کی نشست کا اہتمام ہوتا۔ شعرا کے سامنے چھوٹی چھوٹی کشتیوں میں الائچیاں اور چکنی ڈلیاں رکھی جاتیں۔ خاص دانوں میں لال صافیوں میں لپٹے اور گلاب کی پتیوں کی تہوں میں رکھے پان سجائے جاتے۔ چاندی کے لگن میں شمع روشن کی جاتی، مشاعرہ شروع ہوتا اور واہ واہ، سبحان اللہ کی بلند آوازوں کے ساتھ شعرا کے کلام پڑھنے کا سلسلہ جاری رہتا۔ شیفتہؔ کی ابتدائی تربیت اسی ماحول میں ہوئی اور شاعری کے فطری مذاق کے باعث ان میں

سخن فہمی کی غیر معمولی صلاحیت پیدا ہوئی۔

شیفتہ کی تخلیقی زندگی کا بھرپور دور ۱۸۲۴ء سے ۱۸۳۶ء تک ہے۔ ۱۸۲۴ء کے آس پاس کا ادبی منظر نامہ دیکھیے تو اس زمانے میں غالب طرز بیدل کی اسیری سے رہائی حاصل کرنے کی منزل میں اپنا ادبی سفر طے کر رہا تھا۔ یہ وہ زمانہ ہے جب وہ مشکل پسندی کے اسالیب سے باہر نکلنے کے لیے کوشاں تھا اور اس سلسلہ میں کچھ تجرباتی کلام کہہ کے اپنے شعری مستقبل کے لیے ایک نیا لائحہ عمل بنانے میں مصروف تھا۔ ادبی کش مکش کے اس دور میں ایک نئی شعریات کی تلاش کا کام نسخۂ حمیدیہ میں دیکھا جا سکتا ہے جہاں وہ اپنے ادبی حصار سے باہر نکل رہا ہے مگر ۱۸۲۷ء میں اس کو گردشِ روزگار نے سفرِ کلکتہ کی طویل اور کٹھن مسافتوں کے سپرد کر دیا۔ سفرِ کلکتہ کے اثرات کا ایک نتیجہ یہ بر آمد ہوا کہ دلی میں مراجعت کے بعد اردو شاعری میں اس کی دل چسپی بالکل سکڑ کر رہ گئی۔ یہ اس حقیقت کا ایک رد عمل بھی تھا کہ دلی میں اس کی اردو شاعری سے عدم دل چسپی کا عام اظہار کیا گیا تھا۔ ذوق کے شعری اسالیب اس دور میں سکۂ رائج الوقت کی حیثیت اختیار کر چکے تھے۔ اس لیے شعرِ غالب کو ثانوی مقام ہی حاصل ہو سکتا تھا' لہٰذا دل برداشتہ ہو کر غالب اپنی تمام تر تخلیقی قوت فارسی شاعری میں صرف کر رہا تھا۔

ذوق کی شعری لسانیات نے شعری معنویت اور فکر و خیال کی بلندی کو شاہ نصیر کی روایت کے مطابق ثانوی حیثیت دے دی تھی۔ ذوق کے اثرات سے اردو شاعری جذبے 'احساس' حسن و عشق اور داخلی فکر و خیال کی دنیا میں پسپا ہوتی گئی۔ ذوق مجلسی تہذیب کا شاعر تھا۔ اس کی شاعری کا عروج اس زمانے میں شروع ہوا جب دلی میں کمپنی کی حکومت کے باعث امن وامان کا دور دورہ تھا۔ اس لیے مجلسی تہذیب کے اثرات سے اس دور میں مشاعروں کی روایت بالخصوص فروغ پذیر ہوئی۔ ذوق اسی روایت کا شاعر تھا اور اس نے زبان و بیان کے طلسم سے شمالی ہند کو مسحور کر رکھا تھا۔ مجلسی تہذیب کے دل دادگان اس کی شاعری میں زبان و بیان کے چٹخاروں' لفظی بند شوں' محاوروں کے نہایت مانوس استعمال اور زندگی کی عمومی سچائیوں کے اظہار سے از بس محظوظ ہوتے تھے اور شعری اسلوب کا یہ ذوق و شوق اس عہد کا معیاری شعری قرینہ قرار پایا تھا۔

غالب اور ذوق کے شعری معیارات کے ساتھ ساتھ اس ادبی منظر نامہ پر مومن بھی موجود تھا جو خالص عشقیہ شاعری کے میدان میں شہرت حاصل کر رہا تھا۔ غالب کی طرح وہ بھی دانش وروں کا شاعر تھا۔ اس نے جذبے اور خیال کی نزاکت کو ایک فن کا درجہ دے دیا تھا۔ اپنے معاصرین کے مقابلہ میں اس کی شاعری میں ایک مختلف طرزِ احساس بھی پایا جاتا ہے۔ غالب کے ہاں اکثر و بیشتر دقتِ خیال کا مظاہرہ ملتا ہے جب کہ مومن نزاکتِ خیال کی طرف مائل ہے۔ اس کے ادبی جوہر کی پوری قوت اس نکتہ پر مرکوز رہتی ہے۔ مومن کا یہ طرزِ خاص ان کی شعری جمالیات کے سبب نفاستوں اور لطافتوں سے معمور رہتا ہے۔ یہ اس کی انفرادیت بھی تھی۔

۱۸۲۴ء کے آس پاس دلی کے اس ادبی ماحول میں شیفتہ کے تخلیقی جوہر کی کڑی آزمائش شروع ہوئی۔ اس کے تخلیقی جوہر نے ذوق کے لسانی دبستان کو اختیار کیا اور نہ غالب کے اسلوب کو کہ جو بہ ذاتِ خود ابھی ابلاغ کے

کٹھن مرحلوں سے گزر رہا تھا۔ دلی میں اس وقت جرأت اور ناسخ کے اثرات بھی پہنچ چکے تھے۔ شیفتہ، ناسخ کی اسلوب پرستی کا بھی شکار نہ ہو سکا۔ اس نے جلد محسوس کر لیا کہ ناسخ کے اوہام کی دنیا حقیقی شاعری کی صفات سے دور ہے۔ شیفتہ کو جرأت کی جنسی شاعری کی شوخی بھی متاثر نہ کر سکی کہ اس کی شعری تہذیب میں جنسی اظہار کی بے باکی اور بانکپن کی ایک سطح متعین تھی۔ شیفتہ اس تہذیبی سطح سے آگے نہ بڑھ سکتے تھے۔

شیفتہ نے کلاسیکی مزاج اور تہذیبی اقدار کے اثرات سے اپنا رنگ سخن پیدا کیا۔ اس نے اردو شاعری کی روایات کے سائے میں اپنا شعری سفر شروع کیا اور روایت کا منفرد استعمال اس کی شاعری کی پہچان بن گیا۔ اس پر مومن کا اثر واضح طور پر موجود ہے مگر شیفتہ کی تہذیبی شخصیت یہاں پر اپنی الگ شناخت بنانے میں بھی کوشاں رہی ہے۔ شعری مزاج کے اعتدال اور میر و غالب کے شدت پسند رویوں سے احتراز بھی اس کی پہچان ہے۔ وہ دھیمے لہجوں کا شاعر ہے، ہلکے ہلکے پر سوز اور پر سرور سروں نے اس کی غزل کو اپنی شناخت کے قابل بنایا ہے۔

شیفتہ روایت سے گہری قربت رکھنے والے شاعر ہیں اور یہ اسی قربت کا نتیجہ ہے کہ اپنی شاعری میں عمر بھر وہ روایت کے مانوس تجربوں کی باز آفرینی کا کھیل کھیلنے میں مصروف رہے۔ وہ غزل کی روایت میں کوئی ایسی نمایاں معنوی توسیع کا کام بھی نہ کر سکے کہ جس نوعیت کا کام مومن یا غالب نے انجام دیا تھا۔ ان دونوں شعرا نے غزل کی مخصوص دیومالا اور روایت میں رہتے ہوئے بھی اپنے انفرادی جوہر سے غزل کا ایک ایسا رنگ اختیار کر لیا تھا کہ جسے غالب یا مومن کا رنگ کہا جاتا تھا۔ ان کا اصل کارنامہ روایت کے عمل میں معنوی توسیع کا تھا جب کہ شیفتہ مانوس روایتی تجربوں میں رہتے ہوئے اپنے واسطے ایک منفرد رنگِ سخن تلاش کرتے رہے۔

شیفتہ کے اندر ایک حقیقی شاعر کا جوہر واضح طور پر موجود تھا لیکن یہ جوہر ان کی روایت پرستی کے باعث مجروح ہوتا رہا۔ پیروی کے انداز نے ان کی انفرادی تخلیقی صلاحیت کو دبائے رکھا۔ ادبی پیروی کے اس رویے کا پھیلاؤ یہاں تک ہے کہ انہوں نے غزل میں اپنے رنگ کی زمینیں نکالنے کی جگہ اساتذہ کی زمینوں میں غزلیں کہیں۔ اس میں شک نہیں کہ اس دور کے شعرا اساتذہ کی بحروں میں غزلیں کہہ کے اپنے فن کا مظاہرہ کرتے تھے لیکن یہ کام جزوی طور پر ہوتا تھا مگر شیفتہ کی کلیات پر اس پیروی کا غلبہ نظر آتا ہے۔ ان کی کلیات میں کل ۴۷ اغزلیں شامل ہیں۔ ان میں ایک بڑی تعداد ان غزلوں کی ہے جو مومن کی بحروں میں کہی گئی ہیں۔[۱۱۸] اسی طرح سے غالب، آتش اور ناسخ کی بحروں میں بھی غزلیں دیکھی جا سکتی ہیں۔ جس کا مطلب یہ ہے کہ شیفتہ کے ہاں روایت اور ادبی پیروی کا عنصر بہت غالب رہا ہے اور اس عنصر سے ان کی تخلیقی اپج کے امکانات شدید طور پر متاثر ہوئے تھے۔

شیفتہ کا مسئلہ یہ ہے کہ وہ ماضی کی روایت اور اپنے عہد کے مشترکہ ادبی تجربے سے فیض یاب ہوتے رہے۔ وہ روایت کے شعور کو زندہ رکھنے کا فریضہ پوری محبت و اخلاص سے ادا کرتے رہے مگر روایت کو پروان چڑھانے کے اس اسلوب میں خود شیفتہ کے اندر کے تخلیقی انسان کا مسلسل زیاں ہوتا رہا۔

شیفتہ کی شاعری میں کلاسیکی روایت کی ایک گونج مسلسل سنائی دیتی ہے۔ اس روایت کے زیرِ اثر ان کے رنگِ سخن پر غالب کے اثرات بھی ہیں اور میر کے بھی اور خاص طور پر ان کے استاد مومن کے اثرات برابر نظر آتے ہیں۔

شیفتہ کا کلام پڑھتے ہوئے یہ شعرا بار بار ہمارے حافظے کے گوشوں میں گردش کرتے ہوئے گزرتے ہیں مگر شیفتہ کا اصل کارنامہ یہ ہے کہ انہوں نے بڑے شعرا کے درمیان رہتے ہوئے ایک ایسا طرزِ احساس ضرور دریافت کیا جو مومن کا ہے نہ غالب کا اور نہ ہی کسی اور شاعر کا۔ یہ شیفتہ کا طرزِ احساس ہے جو ان کی تخلیقی شخصیت کی دین ہے۔
شیفتہ کی غزل میں تنہائی' اداسی اور غم والم کی وہ جاں گسل فضا نہیں ہے جو میر و غالب سے وابستہ ہے۔ شیفتہ کے ہاں وہ "کاوکاوِ تنہائی" بھی غزل کا حصہ نہیں ہے۔ اسے غالب جیسی مغائرت کا بھی سامنا نہیں کرنا پڑا۔ وہ شہر' معاشرے' تہذیب اور بزم کا شاعر ہے۔ اس کی غزل میں نہ ہی وہ سیلاب بلا ہے جس میں میر اور غالب بہتے رہے اور نہ اوہام کی وہ تمثالیں ہیں جن میں ناسخ شعری سفر کرتا رہا۔ شیفتہ نے اپنی ایک الگ تخلیقی دنیا بھی پیدا کی تھی۔ اس کو محض مومن کا مقلد کہہ دینا درست نہیں ہے۔ شیفتہ کی شناخت اس کی ان غزلوں میں ہے جو اس کے تغزل کے نہایت موثر رچاؤ سے پیدا ہوئی ہیں:

کچھ درد ہے مطربوں کی لے میں
کچھ آگ بھری ہوئی ہے نے میں

کچھ زہر اُگل رہی ہے بلبل
کچھ زہر ملا ہوا ہے مے میں

بد مست جہان ہو رہا ہے
ہے یار کی بو ہر ایک شے میں

ہیں ایک ہی گل کی سب بہاریں
فروردیں میں اور فصل دے میں

ہے مستیٔ نیم خام کا ڈر
اصرار ہے جامِ پے بہ پے میں

مے خانہ نشیں قدم نہ رکھیں
بزمِ جسم و بارگاہِ کے میں

اب تک زندہ ہے نام واں کا
گزرا ہے حسین ایک جے میں

ہوتی نہیں طے حکایتِ طے
گزرا ہے کریم ایک طے میں

کچھ شیفتہ یہ غزل ہے آفت
کچھ درد ہے مطربوں کی لے میں

جو چیز مومن، ذوق اور ناسخ کے مقابلہ میں شیفتہ کو منفرد کرتی ہے، وہ اس کی غزل کا لطیف جمالیاتی طرزِ احساس ہے۔ اس مقام پر شیفتہ کی شعری ذات اپنی فردیت قائم کرنے میں کوشاں نظر آتی ہے۔ یہاں شیفتہ کی معروف لطافتِ طبع کی یہ دولت ان کی غزل کے منظر نامہ پر ایک پر جمال کیفیت چھائی رہتی ہے۔ جذبے، احساس اور شعری لغت کے توازن سے ان کی غزل کے رنگ و آہنگ میں کیف و نشاط کی ایک رو دوڑتی ہوئی محسوس ہوتی ہے۔ ان کے دورِ اول کی غزل میں نغمہ و رنگ، خوش بو، شراب اور حسن و شباب کی شادمانی سے معمور ایک نشاطیہ لے برابر سنائی دیتی ہے۔ بہجت و مسرت، شادمانی اور کامرانی کے نشے میں ڈوبا ہوا شیفتہ کا لطیف جمالیاتی اسلوب ان کی غزل کو معاصرین کے مقابلہ میں ایک منفرد رنگ عطا کرتا ہے۔ یہاں مومن ہے نہ ناسخ...... شیفتہ کا یہ جمالیاتی رنگ غالب سے بھی جداگانہ ہے کہ اس میں شیفتہ کی شخصیت کے متوازن رویے ہیں۔ اس میں غالب جیسی شدت نہیں ہے۔ دھیمے سروں اور دھیمے رنگوں کا اسلوب اگر کسی شاعر کی یاد دلاتا ہے تو وہ مصحفی ہے یا پھر آتش مگر شیفتہ میں آتش کا قلندرانہ آہنگ نہیں ہے البتہ اس میں مصحفی کے رنگوں کی معتدل کیفیات ضرور موجود ہیں:

شمیم گل میں بوئے پیرہن ہے — غلط ہے یہ کہ احسان صبا کیا؟

دلِ صد چاک میں ہے کاکلِ مشکیں کا خیال — کہ مجھے گریہ جو آیا تو معطر آیا

جلد منگواؤ شراب گل رنگ — شیفتہ ساقیِ گل فام آیا

ہر کوچے میں کھلی ہے جو دکانِ مے فروش — کیا فصل ہے شراب کی موسم بہار کا

شعلہ رو یار شعلہ رنگ شراب — کام یاں کیا ہے دامنِ تر کا

شمن پئے صبوح جگاتے ہیں یار کو — یہ وقت ہے نسیم سحر اہتزاز کا

تیری نسیم لطف سے گل کو شگفتگی — وابستہ تیرے حکم پہ چلنا نسیم کا

جس کی شمیمِ زلف پہ میں غش ہوں شیفتہ — اس نے شمیم زلف سنگھائی تمام شب

ہر سمت جلوہ گر ہیں جوانان لالہ رو — گل زار جس کو کہتے ہیں وہ اپنا گھر ہے آج

ساقی! پلا وہ بادہ کہ ہو غفلت آگہی — مطرب! سنا وہ نغمہ کہ ہو جس سے قال حال

کیا کرتے ہیں کیا سنتے ہیں کیا دیکھتے ہیں ہائے — اس شوخ کے جب کھولتے ہیں بند قبا ہم

کچھ درد ہے مطربوں کی لے میں — کچھ آگ بھری ہوئی ہے نے میں

کچھ زہر اگل رہی ہے بلبل — کچھ زہر ملا ہوا ہے مے میں

گلشن میں چل کے بندِ قبا تیرے وا کروں — جی چاہتا ہے جامۂ گل کو قبا کروں

شبِ وصال میں تاکیفیت اٹھا نہ سکوں — وہ مجھ کو ساغر سے متصل پلاتے ہیں

سیرِ مہتاب کا واں عزم ہوا کیا موقوف — شبِ مہتاب میں لطفِ شباب مہتاب نہیں

پھر ہے ہوائے مطرب و مے ہم کو شیفتہ — مدت گزر گئی ورع اجتناب میں

وہ ماہتابی پہ بیٹھے ہیں اور ہے شبِ ماہ — خلافِ شان ہے رخ پر اگر نقاب نہ ہو

ہم بوے دوست تجھ کو سنگھائیں گے شیفتہ محوِ شمیم طرۂ عنبر فشاں نہ ہو
ہیں آنے والے شیفتہ کچھ دوست اور بھی مطرب کو حکم ہو کہ ابھی نغمہ گر نہ ہو

شیفتہ کلاسیکی غزل کی دیومالا کا شاعر ہے۔ اس کی شاعری میں جہاں وحشت اور دیوانگی کے تلازمات ابھرتے ہیں، وہاں محبوب، وصلِ محبوب، بزمِ محبوب، کوچۂ محبوب، رقیب، خون، قتل، شمشیرِ آب دار، خنجر، زلفِ مشکیں، ناز و ادا اور حسرت و فراق کی تمثالیں تیزی سے ابھرتی ہیں۔ شیفتہ کا شعری دائرہ حسن و عشق کے متعلقات تک محدود ہے۔ وہ اپنے استاد مومن کی طرح عاشق تھا، اس لیے اس عشق پیشہ مرد سے عشقیہ شاعری کے علاوہ کچھ اور توقع نہ رکھیے۔ اگر ہم اس کی شاعری میں فلسفہ و فکر، تصوف اور مابعدالطبعیاتی مسائل کی تلاش کریں گے تو مایوسی ہوگی کہ یہ اس کے احاطۂ فن سے باہر ہے، لہٰذا شیفتہ کو اگر دیکھنا ہے تو اس کے موضوع کے حدود کے اندر ہی دیکھیے یہاں شیفتہ آپ کو مایوس نہیں کرے گا۔

غزل کی ثقافت، تہذیبِ رسمِ عاشقی سے منسوب کی جاتی ہے۔ شیفتہ کے عہد تک غزل کی ثقافت اپنی روایات، رسوم اور آداب سے پوری طرح آباد تھی۔ اردو کے شاعر ان رسوم اور آداب کی پیروی کو اپنا ایمان سمجھتے تھے۔ ان روایات کی خلاف ورزی کرنے کا کوئی تصور نہ تھا۔ شیفتہ وہ شاعر ہے کہ جس نے اپنے ادبی ایمان کی حد تک غزل کی ثقافت کی پیروی کی ہے۔

لذتِ آزار کی طلب غزل کے شعرا کا نہایت دل پسند مضمون رہا ہے۔ لذتِ آزار ان کے لیے لذت طلبی کا ایک سلسلہ ہے۔ غزل کے عاشق کی معراج تو منزلِ قتل ہے اور اس آرزو میں وہ مضطرب اور سرگرداں رہتا ہے۔ شیفتہ کی غزل اس لذت آزار سے معمور ہے۔ شیفتہ بھی اپنے عہد کے اس مشترکہ تخلیقی تجربہ میں شرکت کرتے ہیں:

کیوں قتل میں عشاق کے اتنا ہے تغافل مر جائیں گے ظالم! دمِ شمشیر کے مشتاق
موجود ہے جو لاؤ جو مطلوب ہے لے لو مشتاقِ وفا تم ہو طلب گارِ جفا ہم
صیادِ دل فریب کا اللہ رے لطفِ عام بے زخم ایک صید نہیں صید گاہ میں
اور لذت بڑھ گئی اس ستم ایجاد سے اک نئی لذت جو پائی دل نے ہر بے داد سے
پھر خیالِ نگاہِ کافر ہے پھر تمنائے زخمِ کاری ہے
جلد کھولو شیفتہ آغوشِ شوق یہ صدا آئی لبِ سوفار سے
گردِ کلفت، خاکِ صحرا، دشنۂ غم نوکِ خار تیرے وحشی کے لیے ایسا بیاباں چاہیے

شیفتہ رسمِ عاشقی کا شاعر ہے۔ وہ عشق کی وضع داری اور آدابِ عشق کو پروان چڑھانے والا شاعر ہے:

اف رے آدابِ محبت کہ ترے کوچے میں جب تلک سر نہ رکھا پاؤں اٹھایا نہ گیا

میں وصل میں بھی شیفتہ حسرت طلب رہا | گستاخیوں میں بھی مجھے پاسِ ادب رہا
وہ مجھ سے خفا ہے تو اسے یہ بھی ہے زیبا | پر شیفتہ میں اس سے خفا ہو نہیں سکتا

شیفتہ کی شاعری کے آغاز میں جرأت کا رنگ دلی کے شعرا کو متاثر کر رہا تھا۔ جرأت کی معاملہ بندی نے لکھنو کی شاعری کا مزاج تبدیل کر دیا تھا۔ شیفتہ نے اس رنگ کو اختیار ضرور کیا مگر اپنی شعری شخصیت کے عمل سے حد اعتدال ہی میں رہے۔ ابتذال اور کھل کھیلنے کا انداز ان کے شعری مزاج سے کوئی مطابقت نہ رکھتا تھا' لہٰذا شیفتہ کی معاملہ بندی میں ایک باذوق اور مہذب انسان بر آمد ہوتا ہے:

شرماتے اس قدر رہے کیوں آپ رات کو | مدت میں گو ملے تھے مگر میں نیا نہ تھا
التماسِ وصل پر بگڑے تھے بے ڈھب رات کو | کچھ نہ بن آئی مگر جوشِ تمنا دیکھ کر
تھا قصدِ بوسہ نشے میں سرشار دیکھ کر | غش آگیا مجھے انہیں ہشیار دیکھ کر
آشفتہ زلف' چاک قبا' نیم باز چشم | ہیں صحبتِ شبانہ کے ظاہر نشان ہنوز
قبول کیوں نہ ہوئی خواہشِ ہم آغوشی | کہ آشناؤں سے ہوتے ہیں آشنا گستاخ

دبستان لکھنو میں جس طرح عورت کی ثقافت کے فروغ کے باعث شعرا نے سراپا نگاری کے فن کو مقبول بنایا تھا۔ اس طرح سے شیفتہ اور دلی کے دیگر شعرا جسمانی حسن کو تمثالوں میں پیش نہ کر سکے۔ یہ لوگ چشم و دل پر گزرنے والی کیفیات کے شاعر ضرور ہیں لیکن عورت کا سراپا ان کے ہاں نہیں ابھرتا۔ شیفتہ کی شاعری محبوبۂ دل نواز کی تصاویر نہیں بناتی۔ شیفتہ کے ہاں سودا کی "کیفیتِ چشم" اور میر کی "نیم باز" آنکھ یا پنکھڑی ایک گلاب کی سی تمثالیں بھی نہیں ملتی ہیں۔ شیفتہ کی شاعری محبوبہ کے سراپا سے حاصل ہونے والے تاثرات کی شاعری ہے۔ اس لیے اس میں جسمانی تمثالوں کی حسیت نہیں ہے۔ یہ شاعری نشاطِ وصل کی شاعری ضرور ہے لیکن ہم محبوبہ کا حسن دیکھنے سے محروم رہتے ہیں البتہ ہم حسن کی تابش کو محسوس کر سکتے ہیں۔ درحقیقت یہ دیکھنے سے زیادہ محسوس کرنے کی شاعری ہے۔ اس کا تعلق آنکھ سے زیادہ جذبات واحساسات سے مربوط ملتا ہے۔

انیسویں صدی کے ربع اول میں دلی کی فضا رومانویت سے معمور تھی۔ اس زمانے میں دلی کے تین اہم شاعر اپنے معاشقوں میں مصروف تھے۔ غالب ایک دل گداز المیہ عشق کے بعد ٹوٹ پھوٹ چکے تھے اور اپنی مرحوم محبوبہ کے سوگ میں ہائے ہائے کر رہے تھے۔ شیفتہ کے استاد مومن شاہد بازی میں شب و روز گزار رہے تھے۔ شیفتہ بھی اپنے استاد کے نقشِ قدم پر چلتے ہوئے دلی کے بازار میں دل ہار بیٹھے تھے۔

۱۸۲۸ء کے آس پاس شیفتہ دلی کی ایک خوب صورت نازنین کے عشق میں ایسے گرفتار ہوئے کہ سراپا عشق بن گئے۔ اس خاتون کا تعلق اہل نشاط سے تھا "کلیات شیفتہ" میں مثنوی "مسی مالی یا قوت لباں مروارید دنداں" اس عشق کی یادگار ہے۔ شیفتہ کی یہ محبوبہ "رمجو" کے نام سے جانی جاتی تھی۔ یہ عشق دس برس کے لگ بھگ جاری رہا۔

شیفتہ کی مثنویاں اس عشق کے لطف اور وصال اور ہجر و فراق کے درد سے بھری ہوئی ہیں۔ اگرچہ شیفتہ ۱۸۴۰ء/۱۲۵۶ھ سے قبل اس عشق کو فراموش کر بیٹھے تھے مگر اس عشق بلاخیز کو بھلادینا آسان بھی نہ تھا۔ معلوم ہوتا ہے کہ شیفتہ کے لاشعور پر رمجو سے معاشقہ کا سایا مدتوں برقرار رہا۔ ان کے ذہن کے بھولے بسرے گوشوں سے یہ سایا وقتاً فوقتاً لپک لپک کر باہر جھانکتا رہا اور شیفتہ اس سائے کی فینٹسی (Fantasy) میں پیہم شعری تجربہ کرتے رہے۔:

اس زلف پیچ پیچ میں الجھی ہے جاں ہنوز — کیوں کر کہیں کہ چھٹ گئے ہم بندِ جسم سے

میں نے جب آپ کو دیکھا تو پریشاں دیکھا — شیفتہ زلف پری رو کا پڑا سایا کہیں،

کہیں اس شوخ کا رم یاد آیا — ایسے خود رفتہ ہو اے شیفتہ کیوں

رمجو جیسی خوب صورت عورت کو بھلا دینا ان کے لیے آسان نہ رہا ہوگا۔ شیفتہ کی نظر میں رمجو کیا تھی، یہ اشعار دیکھیے:

اے ساقیِ محفل نکویاں
اے رونقِ بزمِ شمع رویاں

اے زمزمہ سنج، نغمہ پرداز
اے ماہ لقائے زہرہ انداز

اے دل برِ خلق و جانِ عالم
گنجینۂ بحر و کانِ عالم

اے برقِ تپاں زمانۂ رقص
اے سروِ رواں زمانۂ رقص

اے سمن بوے نسترن اندام
لالہ رخسار سرو قد، گل فام
گل رعنائے باغ رعنائی
در یکتائے بحر یکتائی

اپنی مثنویوں میں انہوں نے جس طرح کھل کر اپنے عشق کا اظہار کیا ہے، وہ اس بات کا مظہر ہے کہ شیفتہ نے اس سے ٹوٹ کر محبت کی تھی۔ شیفتہ کی مثنویاں نشاطِ وصال اور ہجر و فراق کے اذیت ناک دنوں کی داستان سناتی ہیں۔ ان میں حسن کے حضور سے شادماں ہوتا ہوا عاشق بھی ملتا ہے اور ہجر میں گریہ زاری کرتا ہوا روایتی عاشق بھی۔ شیفتہ کی یہ حیاتِ معاشقہ جو کم و بیش دس برس پر مبنی تھی، ان کو عشق سے مسلسل سرشار کرتی رہی۔ ان کی

تخلیقی زندگی کا سنہری زمانہ بھی یہ ہی تھا۔ اس لیے رجحان کے لاشعور کی گہرائیوں میں اترتی چلی گئی تھی اور شاعری میں تسلسل کے ساتھ ان کے تخلیقی تجربے کا حصہ بنتی رہی تھی۔ یہ "خجستہ روئے و خجستہ خوئے و خجستہ کام" حسینہ شیفتہ کی غزل میں ایک "خوش ترکیب و خوش حرکات و خوش خرام" تمثال کی شکل اختیار کر لیتی ہے۔

شیفتہ کی مثنویاں ان کے ایامِ جوانی کے عشق کا دستاویزی ثبوت ہیں اور ان کی عشقیہ زندگی کے ماہ و سال کی خوب صورت یادگار ہیں۔ ہم اس سے پہلے یہ کہہ چکے ہیں کہ غالب ہو یا مومن ہو یا شیفتہ ہو، دلی کے یہ شاعر حسن کے محسوسات کے شاعر ہیں، حسن کے صورت گر نہیں ہیں۔ یہی وجہ ہے کہ شیفتہ کی مثنویوں میں بھی اس کی محبوبہ کی تمثالیں نظر نہیں آتیں۔ لکھنو کا شاعر صورت گر ہے۔ جہاں عورت ہونٹوں پر لاکھا جمائے، نشہ میں بھبھوکا سا چہرہ لیے، حباب جیسی محرم چھاتیوں پر سجائے اور بدن پر نیچی کرتی پہنے بزم میں نمودار ہوتی ہے۔ شیفتہ کے ہاں ایسے مواقع پر محسوسات اور جذبات کا پرجوش اظہار ہے، تاثرات ہیں مگر عورت کا سراپا نہیں ہے۔ شیفتہ کی تہذیبی شخصیت کے دباؤ کے باعث مثنوی کے مقامِ وصل پر بھی ایک تہذیبی سطح برقرار رہتی ہے۔ جہاں معاملہ بندی کا اسلوب آتا ہے، وہاں وہ جبلتوں کو کھلے عام نہیں چھوڑ دیتے۔ جبلتوں کی تہذیب کا عمل غزل کی طرح سے یہاں بھی کارفرما ملتا ہے۔

شیفتہ کی ان مثنویوں کا بیشتر حصہ ہجر و فراق کی کلفتوں اور وصل سے محرومی کی شکایات پر مبنی ہے۔ اس لیے یہاں پر واسوخت کا سا رنگ جھلکتا ہے۔ واسوخت کا شاعر محبوب کو گزشتہ ایام کے حوالے سے لمحاتِ وصل کا انبساط یاد کراتا ہے۔ اسے ان ایام کی مسرتوں کی طرف لوٹنے کے لیے ترغیب دیتا ہے اور پھر محبوب کی بے التفاتی کا ذکر کرتا ہے۔ رقیب کے ساتھ اس کے تعلقات پر کڑھتا ہے، طعنے دیتا ہے اور شکایات کے دفتر کھول دیتا ہے۔ شیفتہ کی عشقیہ غزل اس رنگ کی نمائندگی بھی کرتی ہے۔

اور اب دیکھیے کہ ادبی تاریخ میں شیفتہ کا کیا مقام و مرتبہ رہا ہے۔ شیفتہ کے ساتھ ستم یہ رہا ہے کہ نقاد انفرادی حیثیت سے ان کا نام لینے سے اکثر و بیشتر گریز کرتے رہے ہیں۔ جہاں کہیں غالب و مومن کا حوالہ ہوگا وہاں شیفتہ کو بھی یاد کر لیا جائے گا۔ واقعی یہ بات ستم ہی ہے کہ ان مذکورہ شعرا سے ہٹ کر اس کی شخصی اکائی کو تسلیم نہ کیا جائے اور شیفتہ کو بطور شیفتہ جائز اہمیت نہ دی جائے اور اسے دوسرے درجے کے شعرا کی صف کا رکن بنا دیا جائے۔

اکثر نقاد اس کو تلامذۂ مومن کے زمرے میں لا کر محدود کر دیتے ہیں اور یوں مومن کے سائے تلے اس کی شعری ذات کم رتبہ دکھائی دیتی ہے۔ اگر ادب کی تاریخ کے حوالے سے دیکھا جائے تو صاف طور پر یہ نظر آتا ہے کہ شیفتہ کی شعری ذات اور شخصی اکائی گزشتہ ڈیڑھ سو برس سے غالب و مومن اور بالخصوص مومن کے گھنے سائے تلے پنپ نہیں سکی ہے اور مستقل طور پر ان شعرا کے اثر سے گہن کی حالت میں رہی ہے۔ اس لیے یہ بات قبول کرنی چاہیے کہ ادبی تاریخ نے شیفتہ کا مقام و مرتبہ متعین کرنے میں انصاف سے کام نہیں لیا۔ بیسویں صدی کے خاتمہ پر ضرورت ہے اس بات کی کہ ہم ازسرِ نو شیفتہ کے ادبی کام کا جائزہ لے کر اس کی حیثیت اور اس کے منفرد شعری کردار کو متعین کریں۔

اردو ادب کے نقاد ان کے بارے میں کیا رائے رکھتے ہیں یہ دکھانے کے لیے ہم یہاں چند مثالیں درج کرتے ہیں:

"اردو اشعار گو بہت اعلیٰ درجے کے نہ سہی مگر بلند مضامین صاف اور بامحاورہ زبان اور پاکیزہ خیالات رکھتے ہیں۔ دوسرے درجے کے شعرا میں درجہ ممتاز ہے۔"[۱۱۹]

رام بابو سکسینہ

"وہ ایک اچھے شاعر ہونے کے باوجود کبھی مقبول نہ ہو سکے۔"[۱۲۰]

احتشام حسین

"دوم درجے کے شعرا میں بلند مقام حاصل ہے۔"[۱۲۱]

علی جواد زیدی

ڈاکٹر محمد صادق کی تصنیف تاریخ ادب اردو میں شاعر کی حیثیت سے ان کا ذکر نہیں کیا گیا ہے۔ پروفیسر عبدالقادر سروری کی کتاب "اردو کی ادبی تاریخ" ان کے ذکر سے خالی ہے۔ اسی طرح ڈاکٹر اعجاز حسین کی مختصر "تاریخ ادب اردو" میں بھی ان کا تذکرہ نہیں ملتا۔ البتہ انور سدید کی تصنیف کردہ "اردو ادب کی مختصر تاریخ" میں شیفتہ کا مختصر شذرہ ضرور مل جاتا ہے۔[۱۲۲]

شیفتہ کے ساتھ ناانصافی کی حد یہ ہے کہ اردو ادب کے نقادوں نے شیفتہ کے علم و فضل اور ذوق شعری کو سراہتے ہوئے بھی انہیں ہمیشہ مومن و غالب کا طفیلی سمجھا۔ "آب حیات" نے جہاں بہت سی ادبی شخصیات کے ساتھ ناانصافی کی تھی' ان میں سے ایک اہم شخصیت مومن کی بھی تھی جسے "آب حیات" کے طبع اول (۱۸۸۰ء) میں جگہ نہ مل سکی تھی مگر طبع دوم میں ادبی حلقوں کے احتجاج پر آزاد کو مجبوراً مومن کو شریک کرنا پڑا اور اسی اشاعت میں شیفتہ جیسے شاعر اور تذکرہ نگار کو آزاد نے ذاتی مقام عطا کرنے کی زحمت گوارہ نہ کی اور ان کو مومن کے تلامذہ کی صف میں کھڑا کر دیا۔ یہ "آب حیات" کی جادوگری تھی کہ آزاد نے اپنے دور میں جس کو چاہا' بنا دیا مگر تاریخ کی حرکت بھی ایک چیز ہے۔ اس عمل میں بڑی سے بڑی متھ (Myth) ٹوٹ جاتی ہے اور بڑی بڑی لیجنڈز (Legends) شکست کھا جاتی ہیں اور بالآخر چیزیں اپنی اصل شکل میں نظر آنے لگتی ہیں۔ شیفتہ کے شعری مقام کی بحالی کا کام بیسویں صدی کے آغاز میں حسرت موہانی کے ہاتھ سے ہوا۔ حسرت نے شیفتہ کے بارے میں نہایت صحیح رائے دی:

"اس باکمال کے ساتھ دہلی کے قدیم طرزِ حسن کا خاتمہ ہو گیا۔"[۱۲۳]

گزشتہ نصف صدی کا دور شیفتہ کی بازیافت کا دور ہے۔ اول اول مولانا صلاح الدین احمد کے مرتبہ دیوانِ شیفتہ (۱۹۵۴ء) پھر حکیم حبیب اشعر کے مبسوط مقدمہ کے ساتھ شائع ہونے والا "دیوان شیفتہ" ۱۹۶۵ء اور آخر آخر کلب علی خان فائق کی مرتبہ "کلیات شیفتہ" ستمبر ۱۹۶۵ء سے اردو تنقید کو ان کے صحیح مقام و مرتبہ کا اندازہ ہوا۔ شعبہ تاریخ ادبیات مسلمان پاک و ہند' پنجاب یونیورسٹی' لاہور کے اشاعتی منصوبہ کی تاریخ ادب اردو جلد سوم ۱۹۷۱ء میں شیفتہ پر ڈاکٹر شمس الدین صدیقی کا مقالہ شائع ہوا تھا۔ اردو ادب کی تواریخ میں یہ پہلا کام تھا جو شیفتہ کے فن کی تحسین و تشریح پر مشتمل تھا۔ ۱۹۹۹ء میں علی صفدر جعفری کا تحقیقی مقالہ شیفتہ کی زندگی اور فن پر شائع ہوا ہے۔

پاکستان میں شائع ہونے والا یہ پہلا تحقیقی کام ہے۔

ادبی دنیا میں شیفتہ کی شہرت ان کے تذکرے "گلشنِ بے خار" کی وجہ سے بھی قائم ہوئی ہے۔ انیسویں اور بیسویں صدی کے نقاد اور سخن فہم اس تذکرے کے لیے کلماتِ تحسین مسلسل بلند کرتے رہے ہیں۔ "گلشن بے خار" کے بارے میں انیسویں صدی کے ربع دوم سے یہی تاثر ظاہر کیا جاتا ہے کہ یہ تذکرہ تنقیدی اعتبار سے بہت اہمیت کا حامل ہے۔ ان کا تذکرہ "گلشن بے خار" ان کی ایک اہم یادگار سمجھی جاتی ہے۔ اردو کے بعض نقادوں نے تو ان کے تذکرے کو شاعری سے زیادہ اہمیت دی ہے۔ "گلشن بے خار" پر آخری اہم کام کلب علی خان فائق کا تھا جنھوں نے اس تذکرے کو مجلس ترقی ادب لاہور کے لیے مرتب کیا تھا اور اس کی اشاعت ۱۹۷۳ء میں ہوئی تھی۔ موصوف شیفتہ کے کام کے بہت مداح ہیں اور ان کی تنقیدی بصیرت کے بھی قائل ہیں۔ اس لیے ان کی رائے یہ ہے:

"اس نے اپنے عہد کے مشاہیر شعرا کے کلام پر تبصرہ کرنے میں ناانصافی سے کام نہیں لیا۔"[۱۲۴]

سچ تو یہ ہے کہ شیفتہ نے اپنے عہد کے صرف ان شعرا سے انصاف کیا ہے جو اس کے حلقۂ خیال یا حلقۂ احباب سے تعلق رکھتے تھے۔ غالب، مومن، ذوق، وحشت اور آزردہ وہ شعرا ہیں کہ جن کی تحسین شعری میں وہ ہر ممکن اوصاف بیان کرنے سے گریز نہیں کرتے۔ ان شعرا پر لکھے گئے طویل شذرات کو دیکھیں تو روز روشن کی طرح مدلل مداحی کا احساس ہونے لگتا ہے۔ صحیح بات تو یہ ہے کہ ان شعرا پر لکھے گئے شذرات سے گلشن بے خار کا مجموعی توازن بگڑ گیا ہے۔ ذوق، وحشت اور آزردہ کی حیثیت میر حسن، انشا، مصحفی، آتش، مرزا مظہر جان جاناں سے برتر نہ تھی۔

شیفتہ کے تذکرے کے خلاف پہلا شدید ردعمل قطب الدین باطن کی طرف سے "گلستان بے خزاں" کی شکل میں ظاہر ہوا تھا۔ باطن کا الزام یہ تھا کہ شیفتہ نے سات شعرا کو چھوڑ کر تذکرے کے باقی سب شعرا کے لیے ہجو آمیز زبان استعمال کی تھی۔[۱۲۵]

آیئے ہم مختصر طور پر "گلشن بے خار" کا جائزہ لیتے ہیں۔ "گلشن بے خار" میں آزردہ کے بارے میں طویل تبصرہ غور طلب ہے۔ آزردہ زبان و ادب اور علوم شرقیہ کے جلیل القدر عالم تو تھے اور ان کے ذوق سخن کی پورے عہد میں دھوم تھی مگر وہ اردو کے بڑے شاعر نہ تھے جب کہ شیفتہ کا تذکرہ اردو شعرا کا تھا۔ اس تذکرے میں ان کے بارے میں جو کچھ مفصل لکھا گیا ہے، وہ محض دوست نوازی کی مثال ہے۔ حقیقت تو یہ ہے کہ "گلشن بے خار" کے مسودے میں آزردہ کا نام "الف" کی تختی میں درج نہ کیا گیا تھا۔ تذکرے کے مسودہ کو شیفتہ کی طرف سے غالب کی خدمت میں جب مشورے کے لیے بھیجا گیا تو آزردہ کا نام غائب دیکھ کر غالب نے شیفتہ کو یہ سطور لکھیں:

"سکندر خضر کی تمام تر جگر تشنگی کے باوجود چشمہ حیواں سے اس کے لب تر نہ کر سکا اور وہ بھی نہ ہوا جسے دریائے رواں سے چند قطراتِ آب کی بخشش کہا جا سکے مگر تم نے تو

ایک گروہ کو اپنے رشحات قلم سے حیات جاوداں عطا کی ہے اور ہر ایک کو نیکی سے یاد کیا ہے۔
پھر یہ کیا ہوا کہ ردیف الف میں حضرت مفتی صدر الدین آزردہ کے اشعار پر دیں نثار کے
ترجمہ سے تم نے اپنے قلم کو گوہر افشاں نہیں کیا۔
اگر چہ ان کے خدام بر جبیں مقام کا تذکرہ اس فن (ریختہ) کے جریدہ میں ان
کے شایانِ شان نہیں لیکن اگر فرط محبت کے زیر اثر یہ جرأت کر لی جاتی تو کوئی گناہ بھی نہ
ہوتا اور اس کی تلافی نیاز مندانہ عذر خواہی کے ذیل میں نہ آتی۔"[۱۲۶]

غالب کے اس پیام کے بعد ہی آزردہ کا نام "گلشن بے خار" کی زینت بن سکا تھا۔ یہ دوست نوازی کی مثال ہے۔

ذوق کی بے حد تعریف کی گئی ہے۔ بڑے بڑے لفظ اور اصطلاحیں اس کے لیے استعمال کی گئی ہیں جب کہ حقیقت یہ ہے کہ نہ تو ذوق شیفتہ کے شعری نظریے کے شاعر تھے اور نہ ہی ذوق کا کلام شیفتہ کے کلام جیسا تھا۔
لکھنو کے شعرا کو اہمیت نہیں دی گئی۔ مصحفی پر بسیار گوئی کا الزام لگایا حالاں کہ یہ الزام دلی کے ہر بڑے شاعر پر لگایا جاسکتا ہے۔ مصحفی کی خصوصیات کی طرف چنداں توجہ نہیں دی گئی۔ آتش بھی نظر انداز ہوا ہے۔ چند سطور پر مشتمل تذکرہ اس کے مقام کا تعین نہیں کر پاتا۔ مصحفی کے کلام کے بارے میں صرف چند لفظ لکھے ہیں کہ اس کے چند اشعار نہایت بلند پایہ اور بلند مقام رکھتے ہیں۔

ظاہر ہے یہ بہت عام قسم کی رائے ہے جو تذکرہ نگار کسی بھی اچھے شاعر کے بارے میں لکھ دیتے ہیں۔ حیرت ہے کہ شیفتہ کو مصحفی کے کلام میں کوئی بھی منفرد بات نہیں مل سکی۔ معلوم یہ ہوتا ہے کہ انہوں نے سرسری طور پر انتخاب کے بعد یہ چند لفظ لکھ دیے ہوں گے۔ آتش کے بارے میں وہ کوئی رائے نہیں دے سکے اور صرف یہ سطر لکھنے پر اکتفا کیا ہے۔ اس کا دیوان ملاحظہ کرنے کے بعد مندرجہ ذیل اشعار کا انتخاب ہوا ہے۔ اس مقام پر آتش کے بارے میں ایک بھی کلمۂ تحسین ادا نہیں کیا ہے۔ نا معلوم انہوں نے اپنی رائے کیوں محفوظ رکھی؟ وہ کون سی ایسی مصلحت تھی کہ جس سے مجبور ہو کر وہ کوئی رائے نہ دے سکے۔

میر حسن پر ان کی رائے جارحانہ ہے۔ وہ مثنوی کہ جو دو سو برس سے اردو شعر و ادب کو مسحور کیے ہوئے ہے، شیفتہ نے یہ کہہ کر کہ مثنوی کچھ ایسی بری بھی نہیں کہی ہے، اپنی رائے کو بے وقعت کر دیا ہے۔
آتش پر کچھ لکھنے سے جہاں شیفتہ نے صریحاً گریز کیا ہے، وہاں ناسخ کی شان میں رطب اللسان نظر آتے ہیں۔ اس کی معنی آفرینی اور نازک خیالی کی زبردست مداحی کرتے ہیں۔[۱۲۷]
انشا پر رائے بھی معاندانہ ہے:

"اس کا دیوان جملہ اصناف سخن پر مشتمل ہے مگر اس نے کسی بھی صنف سخن کو
شعرا کے طریقۂ راسخہ کے مطابق نہیں کہا ہے۔"[۱۲۸]

اکثر و بیشتر شیفتہ نے یک رخی موضوعی تنقید پر انحصار کیا ہے۔ انشا کے بعد اس کی دوسری مثال جرأت

ہے۔ جرأت کے بارے میں شیفتہ کا کہنا ہے:

"دیوان ضخیمے بہ انواعِ سخن ترتیب دادہ۔ چون از اصول و قوانینِ این فن بہرہ نداشتہ نغمہاے خارج از آہنگ می سرودہ و آوازہ اش کہ چوں طبل دور تر رفتہ' از انست کہ پذیرائیِ خاطر و گوارائیِ طبع اوباش والواط حرف می زدہ و مع ہذا ابیاتش بغایت خوش ادا و دل ربا آمدہ۔"[۱۲۹]

یہ جرأت کی شاعری کی یک رخی تصویر تھی۔ شیفتہ نے اس مقام پر جرأت کے دل کی اداسی' تنہائی اور تاریکی کو یک سر نظرانداز کر دیا ہے۔ نقاد کا کام شعرا کے متعلق جانے بوجھے خیالات کو عام کرنا ہی نہیں ہے۔ وہ ان کے بارے میں ایسے پہلو بھی سامنے لاتا ہے جن کی طرف مناسب توجہ نہیں دی جاتی ہے۔ دراصل مسئلہ یہ ہے کہ شیفتہ موضوعی پسند اور ناپسند کے بری طرح شکار ہیں' اسی حوالے سے وہ ہر شے کا تجزیہ کرتے ہیں۔

"گلشن بے خار" اردو شعرا کا تذکرہ ہے۔ اس میں مرزا مظہر جانِ جاناں کی شخصیت' علم اور فارسی شاعری پر تو باتیں کی ہیں مگر اردو شاعری کے بارے میں ایک سطر بھی نہیں لکھی۔ صرف یہ کہہ سکے ہیں:

"کبھی کبھی ریختہ کے شعر بھی کہتا تھا۔"[۱۳۰]

مرزا مظہر وہ شاعر تھے کہ جنہیں مصحفی نے اردو شاعری کا "نقاش اول" قرار دیا تھا۔ مگر شیفتہ نے ان کے اردو کلام پر اپنی رائے بھی نہیں دی۔ نمونے کے طور پر ان کے صرف تین شعر درج کیے ہیں۔ حالانکہ مظہر ان شعرا میں تھے کہ جنہوں نے ایہام گوئی کے بعد اردو غزل کے فارسی پیکر کو نہایت حسن و خوبی سے تراشا تھا۔

مومن کے شاگرد غلام علی وحشت پر ایک پورا صفحہ تحریر کیا ہے۔ یہ تنقید شیفتہ کی احباب نوازی کی گواہی دیتی ہے۔ ایک معمولی شاعر پر غیر معمولی رائے دینے سے شیفتہ کی تنقیدی دیانت غیر معتبر ہو جاتی ہے۔

ہم یہاں اس بات کا بھی تذکرہ کرنا چاہتے ہیں کہ "گلشن بے خار" میں جہاں شیفتہ کی تنقید معیارات پر پوری نہیں اترتی وہاں ان کی تنقید کے نمونے بھی بہت کم ملتے ہیں۔ نوے فیصد شعرا کے بارے میں انہوں نے ایک بھی تنقیدی جملہ نہیں لکھا ہے۔ صاف طور پر معلوم ہوتا ہے کہ اپنی رائے دینے سے گریز کرتے ہیں۔ "گلشن بے خار" پر ڈاکٹر خواجہ محمد زکریا کی رائے یہ ہے کہ شیفتہ کا تذکرہ اکثر قدیم تذکروں کے مقابلے میں غیر معیاری ہے اور اس کا تنقیدی معیار ناقابل تسلیم ہے۔[۱۳۱] ہم اس بحث کو ڈاکٹر حنیف نقوی کے اس بیان پر ختم کرتے ہیں کہ شیفتہ کے اندر ایک اچھے تذکرہ نگار کی صلاحیتیں موجود تھیں لیکن یہ صلاحیتیں عصری معیار و میلان کی تابع رہیں۔ یہی وجہ ہے کہ بحیثیت مجموعی وہ "گلشن بے خار" میں کوئی ایسی بات پیدا نہ کر پائے جسے ان کا امتیازی کارنامہ قرار دیا جا سکے۔[۱۳۲]

شیفتہ نے اپنی زندگی میں دو بڑے انقلاب دیکھے۔ پہلا انقلاب اس وقت رونما ہوا جب انہوں نے دلی میں عیش و نشاط کی زندگی کو جوانی ہی میں خیر باد کہہ دیا اور رندی و شاہد بازی کے مشاغل ترک کر کے ۱۸۴۰ء / ۱۲۵۶ھ میں شاہ اسحاق مہاجر مکی کے مرید ہو گئے اور زہد و تقویٰ کی زندگی اختیار کر لی۔ دوسرا انقلاب ۱۸۵۷ء کا تھا۔ جب ان کی تمام جائیداد ضبط ہو گئی اور وہ قیدِ فرنگ میں ڈال دیے گئے۔ یہ انتہائی بے بسی اور مایوسی کا زمانہ تھا۔ بعد ازاں وہ رہا

ہوئے اور نصف جائیداد بھی واگزار ہو گئی مگر ۱۸۵۷ء کی سیاسی' تہذیبی اور ثقافتی تباہی سے وہ بری طرح متاثر ہوئے۔ جس تہذیب و ثقافت اور روایات کے وہ علم بردار تھے۔اس کے باطنی مرکز تباہ ہو گئے۔ان کی تہذیبی شخصیت ٹوٹ پھوٹ گئی۔

اس احساسِ شکست کے باعث وہ جہاں گیر آباد چلے گئے کہ اب وہ دلی باقی نہ رہی تھی کہ جس کی ہستی منحصر کئی ہنگاموں پر تھی۔ قلعہ تھا' چاندنی چوک تھا اور ہر روز مجمع جامع مسجد کا تھا جہاں ہر ہفتے سیر جمنا کے پل کی ہوتی تھی اور ہر سال پھول والوں کا میلہ ہو تا تھا۔

دلی کی یہ تہذیبی علامتیں ختم ہو چکی تھیں۔ شیفتہ میں یہ تاب کہاں تھی کہ وہ "صورت ماہ دو ہفتہ سی بیگمات قلعہ" کو "میلے کپڑوں لیر لیر پائنچوں اور ٹوٹی جوتیوں" میں دیکھتے۔ دلی میں اغنیا اور امرا کی اولادیں بھیک مانگتے پھرتی تھیں۔ شہر کو بے دردی سے ڈھایا جا رہا تھا۔ بڑے بڑے نامی بازار مثلاً خاص بازار' اردو بازار اور خانم بازار لاپتہ ہو چکے تھے۔ کشمیری کڑا کی بڑی بڑی کوٹھریاں' بڑے بڑے اونچے دروازے نابود ہو رہے تھے۔ ہر طرف ملبے کے ڈھیر دکھائی دیتے تھے۔ شہر صحرا نظر آتا تھا۔اس تباہی کے بعد شیفتہ نے جب دلی کا نوحہ "زوال بہادر شاہ ظفر اور دہلی کی بربادی پر" کہا تو ان کا دکھ درد اور آشوب اس میں سمٹ آیا تھا۔ شیفتہ نے زندگی کے آخری ایام اپنے تباہ شدہ باطنی مرکز یعنی دلی سے دور جہاں گیر آباد ہی میں گزارے جہاں وہ دلی کی محفلوں سے دور الگ تھلگ زندگی بسر کرتے رہے۔

۱۵ فروری ۱۸۶۹ء کو دلی میں غالب کا انتقال ہوا تو شاید شیفتہ کے باطنی مرکز کے باقی ماندہ آثار کی تباہی اپنے آخری انجام تک پہنچ گئی۔ دلی دروازے کے باہر غالب کی نماز جنازہ ادا کی گئی اور اس موقع پر دلی کے بڑے بوڑھے سب کے سب موجود تھے۔ان ہی میں غالب کے جگری دوست مصطفیٰ خان شیفتہ بھی بہ حالتِ گریاں موجود تھے۔ غالب کے بعد وہ خود بھی زیادہ دن زندہ نہ رہ سکے۔ تخلیقی سطح پر وہ پہلے ہی بے جان ہو چکے تھے۔ بالآخر اپنی جان ناتواں کے ساتھ وہ جولائی ۱۸۶۹ء میں اس دنیا سے رخصت ہوئے۔

شیفتہ کے ساتھ ہی دبستان دلی کا وہ کلاسیکی مزاج بھی رخصت ہوا جو میر' سودا' درد' غالب اور مومن کی روایات سے عبارت تھا اور جگرداری' دردمندی' دل سوزی' سوختگی' لطافت' راز و نیاز' سرور و انبساط اور سوز و گداز کی صفات سے مرتب ہوا تھا۔ حسرت موہانی نے شیفتہ کے شعری مقام کے بارے میں نہایت وقیع اور قطعی رائے دی تھی:

> "شعرائے دلی کے قدیم انداز کی کیفیتیں جیسی ان کے کلام میں پائی جاتی ہیں۔ ویسی ان کے معاصرین میں سے کسی کو نصیب نہیں بلکہ حق یہ ہے کہ اس باکمال کے ساتھ دہلی کے قدیم طرز سخن کا خاتمہ ہو گیا اور اس کی ایک خاص وجہ تھی یعنی کہ شیفتہ کے بعد بہ استثنائے چند' اہل دلی سے وہ علوم و فنون کا چرچا جاتا رہا۔ یہاں تک کہ وہ فارسی سے بھی بیگانہ ہوتے گئے اور اس لیے میر و مرزا' غالب و مومن کا رنگ جس کے مضمون کی بلندی' الفاظ کی

متانت 'ترکیبوں کی خوبی' اعلیٰ درجے کے صحیح مذاق اور استعداد سے تعلق رکھتی ہے' ان کے قبضے سے نکل گیا۔"۱۳۳

حوالے

۱- محمد حسین آزاد، آبِ حیات، تبسم کاشمیری، مرتب؛ (لاہور: مکتبۂ عالیہ، ۱۹۹۰ء) ۳۷۴

۲- محمد قادر بخش صابر، گلستانِ سخن (لاہور: مجلس ترقی ادب، ۱۹۶۶ء) جلد دوم، ۴۴

۳- ڈاکٹر تنویر احمد علوی، مرتب؛ کلیاتِ شاہ نصیر (لاہور: مجلس ترقی ادب، ۱۹۷۱ء)

۴- صابر، گلستانِ سخن، جلد دوم، ۴۳۹

۵- آزاد، آبِ حیات، ۳۷۳

۶- ڈاکٹر شمس الدین صدیقی، "شاہ نصیر"، تاریخ ادبیات مسلمانانِ پاک و ہند (لاہور: پنجاب یونیورسٹی، ۱۹۷۱ء) اردو ادب، جلد سوم، ۴۴۱

۷- تنویر احمد علوی، مرتب؛ کلیاتِ شاہ نصیر، مقدمہ جلد اول، ۶۸

۸- پروفیسر حمید احمد خاں، "اردو غزل" اردو، کراچی، جنوری ۱۹۵۳ء

۹- گلستانِ سخن، جلد اول، ۳۱۸

۱۰- مذکورہ حوالہ، ۳۱۹

۱۱- فراق، "شیخ محمد ابراہیم ذوق" ڈاکٹر اسلم پرویز، مرتب؛ (دلی: انجمن ترقی اردو، ۱۹۹۹ء) ۲۲۰

۱۲- فیاض محمود، "ضمیمہ ذوق"، تاریخ ادبیاتِ مسلمانانِ پاک و ہند (لاہور: پنجاب یونیورسٹی، ۱۹۷۱ء) اردو ادب جلد سوم، ۱۶۶

۱۳- Mohammad Sadiq, A History of Urdu Literature (Karachi: Oxford University Press, 1995) p.223

۱۴- عبدالسلام ندوی، شعر الہند (اعظم گڑھ: دار المصنفین، ۱۹۸۱ء) ۲۴۶-۲۴۲

۱۵- فراق گورکھپوری، "ذوق"، شیخ محمد ابراہیم ذوق اسلم پرویز، مرتب؛ (دلی: انجمن ترقی اردو، (ہند) ۱۹۹۹ء) ۲۹۳

۱۶- عابد، علی عابد' مقالاتِ عابد (لاہور: سنگ میل پبلی کیشنز، ۱۹۸۹ء) ۱۴۹

۱۷- مقالاتِ عابد، ۱۴۴' ۱۴۰

۱۸- تنویر احمد علوی، ذوق...... سوانح اور انتقاد (لاہور: مجلس ترقی ادب، ۱۹۶۳ء) ۱۷۸

۱۹- فراق، شیخ محمد ابراہیم ذوق، اسلم پرویز، مرتب؛ ۲۸۹

۲۰- مذکورہ حوالہ، ۲۳۱

۲۱- مقالاتِ عابد، ۱۴۴

۲۲- فراق، شیخ محمد ابراہیم ذوق، ۲۲۴

۲۳- رفیق خاور، خاقانی ہند (لاہور: (ناشر ندارد) ۱۹۳۳ء)

۲۴- فراق، ۲۲۰

۲۵۔ شمس الرحمٰن فاروقی، "ذوق کی غزل"، شیخ محمد ابراہیم ذوق اسلم پرویز، مرتب: ۲۹۷
۲۶۔ مذکورہ حوالہ، ۲۹۷
۲۷۔ خلیل الرحمٰن داؤدی، مرتب: مجموعۂ نثر غالب (لاہور: مجلس ترقی ادب، ۱۹۶۷ء) ۳۵۵
۲۸۔ شیخ محمد اکرام، حیاتِ غالب (لاہور: ادارۂ ثقافتِ اسلامیہ، ۱۹۸۲ء) ۱۳
۲۹۔ مالک رام، ذکرِ غالب (دلی: مکتبہ جامعہ، ۱۹۷۶ء) ۲۶
۳۰۔ نیشنل ڈاکومینٹیشن سنٹر (National Documentation Centre) غالب کی خاندانی پنشن اور دیگر امور (اسلام آباد: مقتدرہ قومی زبان، ۱۹۹۷ء) ۲۵
۳۱۔ دیکھیے خطوط غالب مرتبہ انجم میں خط بنام سراج الدین احمد
۳۲۔ مالک رام، ذکر غالب، ۴۴
۳۳۔ خلیق احمد نظامی، "غالب کی دلی"، مشمولہ دلی تاریخ کے آئینہ میں (دلی: آدم پبلشرز، ۱۹۸۹ء) ۱۲۸-۱۲۷

۳۴- Percival Spear, Twilight of The Mughals (Delhi: Munshiram Manoharlal, 1991) p.38
۳۵- Percival Spear, "Ghalib's Delhi", Ghalib the Poet and His Age, Ralph Russel, Editor; (Delhi: Oxford University Press, 1999) p.45
۳۶- Narayani Gupta, Delhi Between Two Empires —1903-1931 (Delhi: Oxford University Press, 1981) p.19
۳۷- Percival Spear, The Nabobs (Delhi: Oxford University Press, 1998) p.18
۳۸- Spear, Nabobs, p.18
۳۹- National Documentation Centre, Official Records on Ghalib's Pursuit of Family Penstion and Related Matters, Islamabad: National Language Authority, 1997) P-25

۴۰۔ نیشنل ڈاکومینٹیشن سنٹر (National Documentation Centre) غالب کی خاندانی پنشن اور دیگر امور (اسلام آباد: مقتدرہ، ۱۹۹۷ء) ۲۸
۴۱۔ مذکورہ حوالہ، ۲۸
۴۲۔ غالب کی خاندانی پنشن، ۲۹
۴۳۔ ڈاکٹر تنویر احمد علوی، اوراق معانی (دلی: اردو اکادمی، ۱۹۹۲ء) ۶۵-۶۴
۴۴۔ مالک رام، ذکر غالب (دلی: مکتبہ جامعہ، ۱۹۷۶ء)
۴۵۔ ڈاکٹر خلیق انجم، مرتب: غالب کے خطوط (دلی: غالب انسٹی ٹیوٹ، ۱۹۸۴ء) ۳۴۱
۴۶۔ شیخ محمد اکرام، حیاتِ غالب (لاہور: ادارہ ثقافت اسلامیہ، ۱۹۸۲ء) ۱۱۹
۴۷۔ ڈاکٹر نتالیہ پری گارینا، مرزا غالب اسامہ فاروقی، مترجم؛ (حیدر آباد: ادارۂ ادبیاتِ اردو، ۱۹۹۷ء) ۳۰۷
۴۸۔ غالب کے خطوط، جلد دوم، ۵۲۲
۴۹۔ مذکورہ حوالہ، ۵۲۴
۵۰۔ ڈاکٹر تنویر احمد علوی، مترجم: اوراق معانی (دلی، اردو اکادمی، ۱۹۹۲ء) ۳۲۳

۵۱- مذکورہ حوالہ، ۳۰۶
۵۲- مشفق خواجہ، غالب اور صفیر بلگرامی (کراچی: عصری مطبوعات، ۱۹۸۱ء) ۹۶
۵۳- ڈاکٹر مختار الدین احمد، مرتب: احوالِ غالب (دلی: انجمن ترقی اردو، ہند، ۱۹۸۶ء) ۵۹-۵۸
۵۴- ایلیٹ، ایلیٹ کے مضامین، جمیل جالبی، مترجم؛ (لاہور: سنگ میل پبلی کیشنز، ۱۹۸۹ء) ۱۱۰
۵۵- مذکورہ حوالہ، ۱۱۰
۵۶- حالی، یادگار غالب، خلیل الرحمٰن داؤدی، مرتب: (لاہور: مجلس ترقی ادب، ۱۹۶۳ء) ۱۶۲
۵۷- شیخ محمد اکرام، حکیم فرزانہ (لاہور: ادارہ ثقافت اسلامیہ، ۱۹۷۷ء) ۲۷
۵۸- ڈاکٹر خورشید الاسلام، غالب ابتدائی دور (دلی: انجمن ترقی اردو، ۱۹۷۵ء) ۳۴-۳۳
۵۹- یادگار غالب، ۱۶۱
۶۰- ڈاکٹر تنویر احمد علوی، مترجم: اوراقِ معانی (دلی: اردو اکادمی، ۱۹۹۲ء) ۳۰۴
۶۱- اوراقِ معانی، ۵-۳۰۴
۶۲- اسلوب احمد انصاری، نقش ہائے رنگارنگ (دلی: غالب انسٹی ٹیوٹ، ۱۹۹۸ء) ۴۰
۶۳- فیاض محمود، اقبال حسین، مرتبین: تنقید غالب کے سو سال (لاہور: پنجاب یونیورسٹی، ۱۹۶۹ء) ۳۳۵
۶۴- مذکورہ حوالہ، ۲۳۵-۲۳۴
۶۵- رشید احمد صدیقی، "غالب کی شاعری" نقوش، غالب نمبر (۱۹۷۹ء) ۱۵۲
۶۶- یوسف حسین، آہنگِ غالب (دلی: غالب اکیڈمی، ۱۹۷۱ء) ۱۲۹-۱۲۸
۶۷- صوفی تبسم، شرح غزلیات غالب (فارسی) (لاہور: پیکجز لمیٹڈ، ۱۹۸۱ء) ۴۶۹-۴۶۷
۶۸- ظ-انصاری، مترجم: مثنویاتِ غالب (دلی: غالب انسٹی ٹیوٹ، ۱۹۸۳ء) ۷۷-۷۶
۶۹- ڈاکٹر سید عبداللہ، اطرافِ غالب (علی گڑھ: ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس، ۱۹۷۴ء) ۱۴۸
۷۰- شرح غزلیات غالب فارسی، ۳۷۸-۳۷۵
۷۱- مذکورہ حوالہ، ۵۹۳-۵۸۸
۷۲- ڈاکٹر خلیق انجم، مرتب: غالب کے خطوط (دلی: غالب انسٹی ٹیوٹ جلد سوم)
۷۳- خلیق انجم، خطوط، جلد اول، ۲۷۳
۷۴- غالب کے خطوط، جلد دوم، ۵۴۰
۷۵- غالب کے خطوط، جلد سوم، ۱۱۷۷
۷۶- غالب کے خطوط، جلد دوم، ۵۷۲
۷۷- مذکورہ حوالہ، جلد دوم، ۵۰۹
۷۸- مذکورہ حوالہ، جلد سوم، ۱۱۷۱
۷۹- مذکورہ حوالہ، جلد دوم، ۵۱۷
۸۰- مذکورہ حوالہ، جلد دوم، ۸۲۰
۸۱- ڈاکٹر آفتاب احمد، غالب آشفتہ نوا (کراچی: انجمن ترقی اردو، ۱۹۸۹ء) ۱۷۱-۱۷۰
۸۲- پروفیسر حمید احمد خاں، مرتب: سفینۂ ادب مقدمہ (لاہور: کتب خانہ انجمن حمایت اسلام، ۱۹۶۲ء) ۱۷
۸۳- Kalikankar Datta, Shah Alam and the East India company (Calcutta: The World Press, 1965) p.115

۸۴- ڈاکٹر سید عبداللہ، "کلامِ مومن" ولی سے اقبال تک (لاہور: سنگِ میل پبلی کیشنز، ۱۹۹۵ء)۲۳۱

۸۵- ڈاکٹر عبادت بریلوی، مومن اور مطالعۂ مومن (کراچی: اردو دنیا، ۱۹۶۱ء)۲۴۵

۸۶- مولوی کریم الدین، طبقات الشعرا، ۴۴۴ بہ حوالہ مومن اور مطالعۂ مومن، ۴۸۴

۸۷- ڈاکٹر ظہیر احمد صدیقی، مترجم؛ انشائے مومن (دلی: غالب اکیڈمی، ۱۹۷۷ء)۲۲۳

۸۸- انشائے مومن، ۲۲۴

۸۹- مذکورہ حوالہ، ۲۵۵

۹۰- انشائے مومن، ۳۲۱

۹۱- ڈاکٹر نذیر احمد، مرتب؛ مومن خاں مومن: حیات و شاعری (دلی: غالب انسٹی ٹیوٹ، ۱۹۹۱ء)۱۰۲

۹۲- اہل تقلید کے سلسلہ میں مومن کی آرا کو دیکھیے ڈاکٹر ظہیر احمد صدیقی کی کتاب "مومن۔ شخصیت و فن" غالب اکیڈمی، ۱۹۹۵ء، صفحات ۱۳۶-۱۳۵

۹۳- Dr. Mohammad Sadiq, A History of Urdu Literature (Karachi: Oxford University Press, 1995) p.239

۹۴- رشید حسن خان، "مومن کی پیچیدہ بیانی"۔ مومن خان: مومن حیات اور شاعری، ڈاکٹر نذیر احمد، مرتب؛ (دلی: غالب انسٹی ٹیوٹ، ۱۹۹۱ء)۴۲

۹۵- مذکورہ حوالہ

۹۶- ڈاکٹر سید عبداللہ، ولی سے اقبال تک (لاہور: سنگِ میل پبلی کیشنز، ۱۹۹۵ء)۲۳۸

۹۷- مصطفیٰ خان شیفتہ، گلشن بے خار، کلب علی خان فائق، مرتب؛ (لاہور: مجلس ترقی ادب، ۱۹۷۳ء)۱۱۲

۹۸- نیاز فتح پوری، "کلام مومن" ساحل احمد، مرتب؛ مطالعۂ مومن (الہ آباد: رائٹرس گلڈ، ۱۹۸۵ء)۲۷

۹۹- اثر لکھنوی، "مومن کا تغزل"، ساحل احمد، مرتب؛ مطالعۂ مومن، ۴۸

۱۰۰- "انشائے مومن" میں دیکھیے خطوط بنام حکیم احسن اللہ خان۔

۱۰۱- خلیل الرحمٰن داؤدی، مرتب؛ گلستان سخن (لاہور: مجلس ترقی ادب، ۱۹۶۶ء) جلد دوم، ۳۹۱

۱۰۲- "سیر المتحشم"، ڈاکٹر تنویر احمد علوی، مرتب؛ سفر ناموں میں دلی (دلی: اردو اکادمی، ۱۹۹۴ء) جلد دوم، ۱۱۳

۱۰۳-K.N. Panikar, The British Diplomacy in North India, (Delhi: Assorted Publishing House, 1968)p.170

۱۰۴-Ibid, p.170

۱۰۵- حسرت، تذکرۃ الشعرا، شفقت رضوی، مرتب؛ کراچی: ادارہ یادگار غالب، ۱۹۹۹ء

۱۰۶- ضیاء احمد بدایونی، دیوان مومن مع شرح (الہ آباد: شانتی پریس، ۱۹۳۵ء) ۷۰

۱۰۷- ذکاء اللہ، تاریخ ہندوستان (لاہور: سنگِ میل پبلی کیشنز، ۱۹۹۹ء) ۹:۳۴۱

۱۰۸- منشی فیض الدین، بزم آخر کامل قریشی، مرتب؛ (دلی: اردو اکادمی، ۱۹۹۲ء)۴۹-۴۶

۱۰۹- اسلم پرویز، بہادر شاہ ظفر (لاہور: مکتبۂ عالیہ، ۱۹۹۷ء)۶۴

۱۱۰- Burke, S.M. & Quraishi, Salim al Din, Bahadur Shah: The Last Mogul Emperor of India (Lahore: Sang-e-Meel Publications, 1995) p-164

۱۱۱- راشد الخیری، نوبتِ پنج روزہ یعنی وداعِ ظفر تنویر احمد علوی، مرتب؛ (دلی: اردو اکادمی، ۱۹۸۷ء)۱۴۹

۱۱۲- Ibid P-203

۱۱۳- محمد ہادی حسین، شاعری اور تخیل (لاہور: مجلس ترقی ادب، ۱۹۶۶ء)۸۹

۱۱۴- محمد صفدر، تصورات (لاہور: کلاسیک، ۱۹۹۷ء) ۱۷۱

۱۱۵- P.J.O.Taylor, What Really Happened During The Mutiny (Delhi: Oxford University Press, 1999) p.18

۱۱۶- ناصر کاظمی، انتظار حسین، مرتبین؛ سن ستاون (لاہور: آئینۂ ادب، ۱۹۵۷ء)۷۳-۷۴

۱۱۷- کوکب، تفضّل حسین، مرتب؛ فغانِ دلی (لاہور: اکادمی پنجاب، ۱۹۵۴ء) ۸-۹

۱۱۸- Bahadur Shah, Burke & Quraishi, p-203

۱۱۹- کلب علی خان فائق، مرتب؛ گلشن بے خار (لاہور: مجلس ترقی ادب، ۱۹۷۳ء) ۶۱۷

۱۲۰- رام بابو سکسینہ، تاریخ ادب اردو، تبسم کاشمیری، مرتب؛ (لاہور: علمی کتب خانہ، ۱۹۸۵ء) ۲۲۸

۱۲۱- احتشام حسین، اردو ادب کی تنقیدی تاریخ (لاہور: مکتبۂ خلیل، ۱۹۸۹ء) ۱۵۶

۱۲۲- Ali Jawad Zaidy, A History of Urdu Literature, (Delhi: Sahitya Akademi, 1993) p.219

۱۲۳- ڈاکٹر انور سدید، اردو ادب کی مختصر تاریخ (اسلام آباد: مقتدرہ، ۱۹۹۱ء) ۲۴۸

۱۲۴- حسرت موہانی، تذکرۃ الشعرا، شفقت رضوی، مرتب؛ (کراچی: ادارہ یادگار غالب، ۱۹۹۹ء)۲۵۷

۱۲۵- فائق، مرتب؛ گلشن بے خار، ۵۰

۱۲۶- گلشن بے خار، مقدمہ، ۴۷

۱۲۷- ڈاکٹر تنویر احمد علوی، اوراقِ معانی (دلی: اردو اکادمی، ۱۹۹۲ء)۱۵۷

۱۲۸- گلشن بے خار، ۳۷۸

۱۲۹- گلشن بے خار، ۶۰

۱۳۰- گلشن بے خار، ۱۱۲

۱۳۱- مذکورہ حوالہ

۱۳۲- ڈاکٹر خواجہ محمد زکریا، نئے پرانے خیالات (لاہور: لاہور اکیڈمی، ۱۹۷۰ء)۶۳

۱۳۳- ڈاکٹر حنیف نقوی، شعرائے اردو کے تذکرے (لکھنو: اتر پردیش اردو اکادمی، ۱۹۹۸ء) ۷۰۹

۱۳۴- حسرت، تذکرۃ الشعرا، ۲۵۷

باب نمبر ۱۹

مرثیہ: لکھنو کی مذہبی ثقافت کا ایک مظہر

لکھنو میں اردو مرثیہ کا آغاز و ارتقا اور عروج کا تعلق براہ راست یہاں کی تہذیب و ثقافت اور مذہب سے وابستہ تھا۔ مرثیہ کے لیے جس نوعیت کی مذہبی اور تہذیبی فضا کی ضرورت تھی وہ لکھنو میں بہ خوبی کمال حاصل تھی۔ اس فضا کے بغیر مرثیہ لکھا تو جا سکتا تھا جیسا کہ دلی میں بھی لکھا گیا مگر مرزا دبیر اور میر انیس جیسے کاملانِ فن پیدا نہیں ہو سکتے تھے۔ لکھنو میں اثنا عشری عقائد کی ترویج و اشاعت اور ریاستی سرپرستی کے باعث مرثیہ کے فروغ کے تمام تر اسباب مہیا ہو گئے تھے۔

مرثیہ وہ صنفِ سخن تھی جو اودھ کے تہذیبی ماحول میں ثواب کمانے کا ذریعہ بھی تھی اور تزکیہ نفس کا بھی اہتمام کرتی تھی۔ مصائب اہل بیت سن کر آنسو بہائے جاتے تھے۔ دردناک واقعات کی تفصیلات سے مرثیہ سننے والوں کے دل پارہ پارہ ہوتے تھے اور یوں وہ لوگ تزکیہ کی منزل سے گزرتے تھے۔ نواب شجاع الدولہ کے زمانے سے ماتم حسین کا جو سلسلہ شروع ہوا تھا وہ واجد علی شاہ کے عہد تک برابر زور شور سے جاری رہا۔

اودھ میں اثنا عشری عقائد کے فروغ کے باعث یہاں کی زمین پر امام باڑے کثرت سے تعمیر ہوئے اور محرم کے ایام خصوصی توجہ اور عقیدت و احترام سے منائے جانے لگے۔ یہاں کے امرا کی سعی سے بننے والے امام باڑوں میں فیض آباد میں جواہر علی خان اور شجاع الدولہ کے ایک خواجہ سرا داراب علی خان' کے امام باڑے تھے۔[۱] اسی دور میں لکھنو کے اندر آغا باقر مرزا' آغا ابو طالب خان' سرفراز الدولہ مرزا حسن رضا خان نے امام باڑے بنوائے[۲] آصف الدولہ نے لکھنو کا سب سے شان دار امام باڑہ بنوایا تھا جو آج بھی زائرین کی عقیدت کا مرکز بنا ہوا ہے۔ آصف الدولہ کے دور حکومت سے واجد علی شاہ کے دورِ آخر تک اودھ میں لاتعداد امام باڑے تعمیر ہوئے۔ ہر آنے والے حکم ران نے ہدیۂ عقیدت کے طور پر امام باڑے بنوائے۔ یہی حال امرا اور خواص کا تھا۔ ان امام باڑوں کی تفصیلات مرثیہ کی تاریخوں اور اودھ پر لکھی جانے والی کتابوں میں دیکھی جا سکتی ہیں[۳] یہ امام باڑے اس بات کے مظہر تھے کہ لکھنو میں اثنا عشری تہذیب و ثقافت کو کس قدر عروج حاصل ہو چکا تھا اور لوگ کتنی عقیدت کے ساتھ اس تہذیب کے مظاہر تعمیر کیے جا رہے تھے۔[۴]

لکھنو میں آصف الدولہ کے دورِ حکومت (۱۷۹۷ء-۱۷۷۵ء) میں امام باڑوں اور کربلاؤں کی تعمیر سے شیعہ ثقافت کے تمدنی مظاہر کو بہت ترقی ملی تھی۔ اس کے بعد ان تمدنی مظاہر کی ضروریات کو پورا کرنے کے لیے ذاکرین کا ایک وسیع حلقہ پیدا ہوا۔ یہ ذاکر لوگ اپنے اپنے فن میں کامل ہوتے تھے اور مجلس کو اپنے زبان و بیان کے زور پر حسب منشا ڈھالنے کا ملکہ رکھتے تھے' اور اسی بات کو ان کی کام یابی کا راز سمجھا جاتا تھا۔ ذاکروں کے علاوہ لکھنو میں واقعہ خواں، حدیث خواں اور مرثیہ خواں حضرات کا ایک بڑا طبقہ پیدا ہوا جو اپنے اپنے فن میں کمال رکھتا تھا۔ یہ لوگ مجالس پہ چھا جانے کی پوری پوری قدرت رکھتے تھے۔ ان ماہرین کے فن کے بارے میں ان مجالس کے اثرات سے لکھنو میں عزاداری سے متعلق کیسے کیسے فن کار پیدا ہوئے اس کی وضاحت کے لیے یہ بیان دیکھیے:

"مجالس ہی کی برکت سے مختلف قسم کے ذاکر پیدا ہو گئے جو جدا جدا عنوانوں سے مصائب سید الشہدا علیہ السلام کو بیان کر کے روتے رلاتے ہیں۔ ان میں سب سے پہلے علما و مجتہدین کا بیان ہے۔ ان کے بعد حدیث خواں ہیں جو احادیث کو سنا کر ایسی پر درد اور سوز و گداز کی آواز میں فضائل ائمہ اطہار و مصائب آل رسول بیان کرتے ہیں کہ سامعین بے اختیار رونے لگتے ہیں۔ اور کیسا ہی سنگ دل ہو' ضبطِ گریہ نہیں کر سکتا۔ انھی سے ملتے جلتے واقعہ خواں ہیں جو واقعاتِ مصائب اہلِ بیت کو ایسے الفاظ اور ایسی فصیح و بلیغ عبارت میں سناتے ہیں کہ جی چاہتا ہے سنتے رہیے اور روتے جایئے۔ واقعہ خوانی کی فصاحت نے دراصل داستان گوئی کو بے مزہ کر دیا ہے۔ ان کے بعد مرثیہ خواں یا تحت اللفظ خواں ہیں' جو مرثیوں کو شاعرانہ انداز سے سناتے ہیں۔ مگر اس سادگی کے سنانے میں بھی چشم و ابرو اور ہاتھ پانو کے حرکات و سکنات سے واقعات کی ایسی سچی اور مکمل تصویر کھینچ دیتے ہیں کہ سامعین کو اگر رقت سے فرصت ملی تو داد دینے پر مجبور ہو جاتے ہیں۔ اسی مرثیہ خوانی کی ضرورت و قدر نے میر انیس اور مرزا دبیر پیدا کیے' جو کمالِ شاعری کے اعلاترین شہ نشین پر پہنچ گئے۔ یا تو یہ مثل مشہور تھی کہ بگڑا شاعر مرثیہ گو' یا لکھنو کے کمالِ مرثیہ گوئی نے سارے ہندوستان سے منوا لیا ہے کہ عالمِ شعر و سخن میں مرثیہ گوئی کا رتبہ دیگر اصنافِ سخن سے بہ درجہا بڑھا ہوا ہے۔ قدر دانی نے بیسیوں مرثیہ گو اور صدہا مرثیہ خواں پیدا کر دیے جو محرم اور دیگر ایام عَزاداری میں لکھنو سے نکل کر ہندوستان کے بلادِ دور و دراز میں پھیل جاتے ہیں اور وہاں کی صحبتوں میں اپنے کمالات کا سکہ بٹھا کے واپس آتے ہیں۔ مرثیہ خوانوں کے بعد سوز خواں ہیں۔ یہ لوگ نوحوں اور مرثیوں کو اصول موسیقی کی پابندی میں گا کے سناتے ہیں۔ ان میں علی العموم تین آدمیوں کا گروہ ہوتا ہے۔ دو سر دیتے ہیں۔ جو بازو کہلاتے ہیں۔ اور تیسرا شخص جو بیچ میں بیٹھتا ہے' سوز سناتا ہے۔ ان لوگوں نے بھی اصولِ موسیقی کے برتنے اور راگوں اور دھنوں کے ادا کرنے میں اس درجے ترقی کی ہے کہ گویوں کو پیچھے ڈال دیا۔ اور

لکھنو میں بہت سے اس پایے کے سوز خواں پیدا ہوئے کہ بڑے بڑے استاد گویے ان کے آگے کان پکڑنے لگے۔"

لکھنو میں مجالس مرثیہ کے انعقاد کے وقت خصوصی طور پر اہتمام کیا جاتا تھا۔ ایسی مجالس کے لیے اولیں چیز منبر تھا چنانچہ مجالس مرثیہ میں مرثیہ خواں کی نشست کے لیے سات آٹھ زینے کا ایک منبر رکھا جاتا تھا' چاروں طرف سامعین بیٹھتے تھے یہ مجالس لکھنو کی تہذیب و ثقافت سے آراستہ ہوتی تھیں۔ ان مجالس میں ادب آداب، سلیقہ مندی اور نشست و برخاست کا خاص خیال رکھا جاتا تھا۔ ان ہی مجلسوں کے اثر اور تربیت سے لکھنو میں سامعین کی بڑی تعداد پیدا ہوئی اور یہ سامعین اپنے علمی و ادبی ذوق کے باعث مرثیہ کی تحسین سے بھی آشنا ہو گئے تھے۔ بہ قول سید عابد علی عابد:

لکھنوی آداب مجالس و رسم تمدن کی نفاست مشہور ہے' مجلس عزا کے آداب قائم ہو گئے' فرش ستھرا' چاروں طرف دیواروں کے ساتھ سامعین' ان کی تعداد زیادہ ہو تو وسط فرش پر شائقین کا اجتماع' ایک طرف منبر' ادھر ادھر رباعیاں پڑھنے والے جو مجلس کے لیے فضا قائم کرتے تھے' مرثیہ نگار' باوضع' زیورِ علم و فضل سے آراستہ' حسنِ خلق سے پیراستہ' سامعین مرثیوں کی باریکیوں سے آگاہ نتیجہ یہ نکلا کہ مرثیہ سننے کے لیے سامعین کی ایک خاص جماعت پیدا ہو گئی۔ رفتہ رفتہ اس جماعت کا ذوق سلیم عام لوگوں میں بھی سرایت کر گیا۔ مرثیہ نگار اور مرثیہ خواں اپنی بلندیِ مرتبت سے آگاہ ہوتا تھا اور جانتا تھا کہ سامعین کی اکثریت باذوق اور خاصی تعداد ذی علم ہے' ادبی خوبیوں پر مطلع تو کم و بیش تمام ہیں۔ ایسی سٹیج مرثیے کے لیے تیار ہوتی تھی اور اس قسم کے سامعین مرثیہ نگار کو میسر ہوتے تھے کہ مرثیہ لکھنے اور پڑھنے میں وہ نئی خصوصیتیں پیدا کر کے کمال فن تک پہنچنے کی کوشش کرتا تھا' اور سامعین شورِ تحسین یا صدائے گریہ سے اپنی پسندیدگی کا اظہار کرتے تھے۔ اس طرح ایک خاص قسم کی فضا جو جذبات کو برانگیختہ کرنے کے سلسلے میں بغایت موثر ہوتی تھی' پیدا ہو جاتی تھی۔ مرثیوں کے مخفی جوہر چمک اٹھتے اور جو بجلیاں الفاظ میں خوابیدہ ہوتی تھیں وہ باذوق سامعین کے سامنے چمکنے لگتی تھیں۔"[۴]

مرثیہ خوانی کی ان مجالس کے اوقات بھی مقرر ہوتے تھے۔ مجالس میں شرکا نہایت ذوق و شوق سے آتے تھے۔ ان شرکا کی دل چسپی کا یہ عالم ہوتا تھا کہ وہ مرثیہ سننے کے لیے کسی مناسب جگہ کی تلاش میں قبل از وقت جانا پسند کرتے تھے۔ مرزا جعفر حسین مجالس کی نشست، اوقات مجالس اور سامعین کے ذوق کا نقشہ یوں کھینچتے ہیں:

"مجالس کا وقت عموماً گیارہ بجے دن ہوا کرتا تھا لیکن سننے کے لیے اچھا مقام پا جانے کے خیال سے گھنٹوں قبل سے لوگ آنا شروع ہو جاتے تھے۔ مجلس کے وقت تک تل رکھنے کی جگہ باقی نہیں رہتی تھی۔ بعد میں آنے والوں کو کسی کونے یا ہموار جگہ پر بیٹھنا یا کھڑے رہنا

پڑتا تھا۔ مجالس عموماً وقت کی پابندی سے شروع ہوتی تھیں اور عام طور سے تین گھنٹوں تک مرثیہ خوانی رہتی تھی۔ کبھی کبھی یہ مدت چار اور ساڑھے چار گھنٹوں تک بڑھ جاتی تھی، لیکن مجمع ہمہ تن اشتیاق بنا ہوا بیٹھا رہتا تھا۔ مرثیے نو تصنیف پڑھے جاتے تھے اور زیادہ تر طولانی ہوتے تھے۔ مرثیہ خوانی تین چوتھائی سے کچھ زیادہ ہی پڑھ کر کسی پہلوان کی لڑائی پر جب مرثیہ شباب پر ہوتا، ختم کر دی جاتی تھی۔ یہی چلن واضح کرتا ہے کہ ان مرثیہ خوانی کی مجلسوں کو خالص فنی اور ادبی اعتبار سے سنا اور پرکھا جاتا تھا۔"[۵]

لکھنو کی ان مجالس کے مرثیہ خواں، مرثیہ پڑھنے میں بے پناہ قدرت رکھتے تھے۔ لکھنو کی مذہبی ثقافت نے جہاں مرثیہ نگاری کو بے پناہ فروغ دیا تھا وہاں مرثیہ خوانی کو بھی ایک مکمل فن کا درجہ دے دیا تھا۔ مرثیہ نگاروں کے فن کو مرثیہ خوانوں نے درجۂ کمال تک پہنچا دیا تھا۔ اس سلسلے میں ہم میر انیسؔ کا حوالہ دیتے ہیں جو بہ یک وقت مرثیہ نگار بھی تھے اور مرثیہ خوانی کے فن پر بھی پوری قدرت رکھتے تھے۔ مرزا جعفر حسین کا کہنا ہے کہ انیسؔ ان دونوں کمالات میں اپنا جواب نہ رکھتے تھے ان کے پڑھنے کا طرز یہ تھا کہ الفاظ کی مناسبت سے آواز میں تغیرات پیدا کر لیتے تھے۔ مضامین کا مفہوم چہرے کے چڑھاؤ اتار سے ادا کرتے تھے اور اعضا و جوارح کے حرکات و سکنات سے سامعین کے دلوں کو متاثر کر دیتے تھے۔ سنگ دل سے سنگ دل بھی ان کی اس جادوگری سے مسحور ہوئے بغیر نہیں رہ سکتا تھا۔ یہی نہیں بلکہ ان کا ممبر پر بیٹھنے کا طرز بھی انہیں تک مخصوص تھا۔ راقم کے والد مرحوم نے انیسؔ کو متعدد بار پڑھتے ہوئے سنا تھا۔ وہ فرماتے تھے کہ انیسؔ کی طرح کسی کو ممبر پر بیٹھنا تک نصیب نہیں ہوا۔ یہ نہیں معلوم ہوتا تھا کہ وہ اوپر جا کر بیٹھ گئے ہیں بلکہ یہ محسوس ہوتا تھا گویا یہ ممبر ہی میں سے باہر اگ آئے ہیں۔[۶]

مرثیہ خوانی صرف لفظوں ہی کا کھیل نہ رہا تھا۔ مرثیہ خوانوں نے مرثیہ کے مضامین کو بدنی حرکات کے ذریعے بھی ادا کرنا شروع کیا تھا۔ وہ بدن کی مختلف حرکات سے مضمون کی شکل بنا دینے پر قادر ہوتے تھے۔ لکھنو میں اس فن کو "بتانا" کہتے تھے۔ یہ فن کیا تھا اور اس میں کس طرح سے کسی مضمون کی تمثال بنائی جاتی تھی اس کے بارے میں ہم "قدیم لکھنو کی آخری بہار" سے رجوع کرتے ہیں:

> "اس طرز میں اعضا و جوارح کو کسی نہ کسی موقع پر بر سرکار لانا پڑتا تھا۔ کبھی کبھی سارے جسم کو کسی نہ کسی مخصوص طریقے پر حرکت دینا پڑتی تھی۔ لیکن زیادہ تر بعض حرکات و سکنات ہی کے سہارے مطلب بر آری ہو جاتی تھی۔ ان کی غرض یہ رہتی تھی کہ جو واقعہ الفاظ میں پیش کر رہے ہوں اس کی تصویر سامعین کے دماغوں میں ابھر آئے اور اپنی اس کوشش میں وہ زیادہ تر کامیاب ہی رہتے تھے۔ اس سلسلہ میں صرف ایک واقعہ بیان کر دینا کافی ہوگا۔ عارفؔ، حضرت قاسم کے حال میں مرثیہ پڑھ رہے تھے۔ جناب قاسم، امام حسن کے صاحب زادے اور امام حسین کے بھتیجے تھے۔ وہ بہت کم عمر تھے اور شہادت کے وقت نو دس برس سے زیادہ سن نہیں تھا۔ میدان جنگ میں جانے کی تیاری کرتے ہوئے جناب قاسم

جنگ کے اسلحہ اپنے جسم پر سجا رہے ہیں' اس مقام پر ایک بیت میں عارفؔ کہتے ہیں ؎

کچھ مسکرائے زیورِ جنگی سنوار کے
ڈالا گلے میں پُر تلا ہیکل اتار کے

اس بیت کو عارفؔ نے اس طرح پڑھا تھا کہ دیکھنے اور سننے والوں کی نظروں کے سامنے ایک مسکراتے ہوئے بچے کے ننھے ننھے ہاتھوں سے ہیکل اتارنے کی تصویر صاف صاف نمودار ہو گئی تھی۔ یہ نقشہ انہوں نے اپنے ہاتھوں کی حرکت اور آنکھوں کے اتار چڑھاؤ سے پیش کیا تھا لیکن قیامت کا وہ سماں تھا جب انہوں نے انہیں ہاتھوں سے گلے میں پر تلا ڈالا تھا۔ کم زوری و ضعف میں توانائی و قوت کا جوش اور کم سنی میں جوانمردی کا ولولہ' یہ متضاد کیفیات اپنے حرکات و سکنات سے واضح کر دینا آسان کام نہیں تھا۔ یہ وہ ہنر تھا جو کبھی کسی دوسرے کو عروجؔ کے علاوہ نصیب نہیں ہو سکا۔ عروجؔ کا پلہ بہر حال بھاری تھا۔"۲

لکھنو کی عزاداری میں نویں اور دسویں محرم کے دن سب سے اہم سمجھے جاتے تھے۔ ان دنوں کے بارے میں لکھنو کی تہذیبی زندگی کے ماہر مرزا جعفر حسین نے جو تفصیلات فراہم کی ہیں ان کے مطابق:

"نویں محرم کا دن گریہ و بکا کے لیے مخصوص تھا اور جب دن گزر کر رات آتی تو پرانے لکھنو میں ہل چل مچ جاتی تھی۔ ہر شیعہ کا گھر نو دن قبل ہی سے عزاخانہ بنا رہتا تھا۔ اہل سنت والجماعت کے یہاں محرم کی چھٹی سے تعزیے آنے لگتے تھے' اہلِ ہنود بھی شبِ عاشور بکثرت تعزیہ دار ہو جاتے' وہ خود مرثیے پڑھتے یا پڑھواتے' ہندو اور مسلمان عورتیں جھنڈ بنا کر بیٹھتی تھیں اور بڑے دردانگیز لہجے میں "دہے" گاتی تھیں۔ عام مسلمانوں میں ڈھول اور تاشے بجانے کا دستور تھا۔ ماتمی دستوں کی طرح ڈھول تاشے بجانے والوں کے بھی دستے تھے۔ یہ لوگ تعزیوں کے آگے ڈھول تاشے بجا کر واقعہ کربلا کی یاد تازہ کرتے تھے۔ ان آوازوں کے ساتھ سینہ زنی اور گریہ و بکا کی صدائیں زمین و آسمان کو متاثر کرتی تھیں۔ ہر گلی کوچہ میں رات بھر آمد و رفت رہتی تھی۔ بلا تفریق مذہب و ملت اور بلا امتیاز مدارج و آئین ہر شخص کو امام باڑوں کی زیارت کی آزادی رہتی تھی۔ ہر امام باڑہ میں شب عاشور آرائش و زیبائش دوبالا ہو جاتی تھی اور روشنی کا اہتمام تکمیل تک پہنچا دیا جاتا تھا۔ شاہی امام باڑوں میں آٹھویں اور نویں دونوں تاریخوں میں زبردست روشنی ہوتی تھی لیکن شب عاشور ہر شہری کو زیارت کے لیے اذنِ عام ہوتا تھا۔ ان امام باڑوں میں سونے چاندی کے علموں کی چمک کار چوبی اور زربفتی پٹکوں کی دمک اور بلور کی طرح شفاف جھاڑوں اور فانوسوں سے چھنتی ہوئی روشنی اور ہر طرف بے پناہ روشنی کو دیکھ کر آنکھوں میں چکاچوند ہونے لگتی تھی۔ اس شب میں خواص و عوام بھی اپنے اپنے عزاخانوں اور تعزیہ خانوں میں زیادہ سے زیادہ روشنی کا

انتظام کرتے تھے۔ اس زمانہ میں برقی روشنی نہیں تھی لیکن اس سے بہتر طریقہ پر جھاڑ' فانوس' یک ڈالہ' دوڈالے' مردنگ' شمعدان اور شیشہ کے رنگ برنگ لیمپ اپنے حسین و خوب صورت گلوبوں سمیت روشن ہو کر تجلی اور نور برساتے تھے۔ ساتھ ہی ساتھ کافوری شمعوں اور رنگین چھوٹی بڑی طوغیں بہت بھلی لگتی تھی۔ طوغیں بڑی بڑی رنگین شمعیں ہوتی تھیں جن پر رو پہلی یا سنہری کاغذ کی پٹیاں خوب صورتی کے لیے لہریا انداز میں لگی ہوتی تھیں۔ لیکن اس تمام آرائش و زیبائش اور تجلی و نورانیت کے باوجود کچھ ایسا محسوس ہوتا تھا کہ ہر وہ شخص جو گھر سے باہر نکلتا تھا اپنے کسی عزیز و قریب کی میت کو کاندھا دینے جا رہا تھا۔ اہالیانِ لکھنو بالعموم یہ سمجھا کرتے تھے کہ امام حسین پہلی محرم سے انہیں کے یہاں مہمان تھے اور اب ان کو رخصت کرنے کا وقت آ گیا تھا۔ شب عاشوران کے تصور میں شبِ رخصت امام تھی۔ اس لیے ان کے نوحہ و بکا اور ان کے ڈھول تاشوں سے بھی ہائے ہائے امام کے تاثرات دلوں پر پیدا ہوتے تھے۔"[۸]

لکھنو کی اِثنا عشری ثقافت میں مرثیہ خوانی اور سوز خوانی کو بے پناہ مقبولیت حاصل ہوئی تھی۔ اہل لکھنو اس کے ذریعے اپنے غم والم کا اظہار کر سکتے تھے اور غم واندوہ کا یہ اظہار ان کے روحانی تزکیہ کا سبب بن جاتا تھا۔ محرم کے ایام میں لکھنو کے گلی کوچے سوز خوانی کی صداؤں سے معمور ہو جاتے تھے۔ گھریلو خواتین اپنے گھروں میں رہ کر سوز خوانی کرتی تھیں۔ شرر نے اس بات کی شہادت دی ہے کہ میر علی حسین اور میر سندر حسین کی بنائی ہوئی دلوں کو پاش پاش کر دینے والی دھنیں ان کے گلے سے نکلتے ہی صدہا شریف مردوں کے گلے میں اتریں اور ان کے ذریعے سے ہزارہا شریف شیعہ خاندانوں کی عورتوں کے گلے کا نور بن گئیں اور یہ دھنیں لکھنو کی گلیوں میں آدمی چلتے چلتے سن سکتا تھا۔ شرر کا کہنا ہے کہ:

"محرم میں اور اکثر مذہبی عبادتوں کے ایام میں لکھنو کے گلی کوچوں میں تمام گھروں سے پر سوز و گداز تانوں اور دلکش نغموں کی عجیب حیرت انگیز صدائیں بلند ہوتی ہیں اور کوئی مقام نہیں ہوتا جہاں یہ سماں نہ بندھا ہو۔ آپ جس گلی میں کھڑے ہو کے سننے لگے' ایسی دل کش آوازیں اور ایسا مست و بے خود کرنے والا نغمہ سننے میں آ جائے گا کہ آپ زندگی بھر نہیں بھول سکتے۔ ہندوؤں اور بعض خاص سنیوں کے مکانوں میں تو خاموشی ہوتی ہے۔ باقی جدھر کان لگایئے نوحہ خوانی کے قیامت خیز نغموں ہی کی آوازیں آتی ہیں۔"[۹]

شرر نے عورتوں کی سوز خوانی کا ایک ایسا منظر کھینچا ہے کہ جس سے لکھنو کی اثنا عشری تہذیب کو بہ خوبی طور پر سمجھا جا سکتا ہے اور بالخصوص عورتوں کے کردار سے یہ بات واضح ہو جاتی ہے کہ آصف الدولہ کے زمانے سے فروغ پانے والی شیعہ تہذیب پورے معاشرے میں کتنی گہرائی تک جا پہنچی تھی اور شیعہ عوام کتنے خضوع و خشوع اور سوز و گداز سے کربلا کے شہیدوں کی یاد تازہ کرتے تھے:

"بہت مدت ہوئی کہ ایک سال چہلم کے موقع پر چند احباب کے ساتھ میں تال کٹورا کی کربلا میں گیا تھا اور وہیں ایک خیمے میں شب باش ہوا تھا۔ دو بجے رات کو یکایک آنکھ کھلی تو ایک ایسے دل کش نغمے کی آواز کان میں آئی، جس نے سب دوستوں کو جگا کے بے تاب کر دیا۔ ہم سب اس آواز کے شوق میں خیمے سے نکلے اور دیکھا کہ آخر شب کا سناٹا ہے، چاندنی کھیت کیے ہوئے ہے، اور اس میں عورتوں کا ایک غول تعزیہ لیے ہوئے آرہا ہے۔ سب بال کھولے اور سر برہنہ ہیں۔ بیچ میں ایک عورت شمع ہاتھ میں لیے ہوئے ہے۔ اس کی روشنی میں ایک حسین، سرو قد نازنین، چند اوراق میں سے پڑھ پڑھ کر نوحہ خوانی کر رہی ہے اور کئی اور عورتیں اس کے ساتھ گلے بازی کر رہی ہیں۔ اس سناٹے، اس وقت، اس چاندنی، ان برہنہ سر حسینوں اور اس پرسوز و گداز نغمے نے جو سماں پیدا کر رکھا تھا، اس کو میں بیان نہیں کر سکتا۔ نازک اداؤں کا یہ مجمع جیسے ہی کربلا کے پھاٹک میں داخل ہوا، اس سرو قامت نازنین نے پرچ کی دھن میں یہ نوحہ شروع کیا:

جب کاروانِ شہر مدینہ لٹا ہوا پہنچا قریب شام کے قیدی بنا ہوا
نیزے پہ سر حسین کا آگے دھرا ہوا اور پیچھے پیچھے بیبیوں کا سر کھلا ہوا

اس مناسب حالت مرثیے نے یکایک ایسا سماں باندھ دیا کہ شبہ ہوتا تھا کہ ان اشعار کے ذریعے سے وہ خاتون واقعہ کربلا کی تصویر کھینچ رہی ہے یا خود اپنے اس ماتمی جلوس اور اپنے داخلہ کربلا کی۔"[۱۰]

مرثیہ کے مجلسی کردار پر نظر ڈالیے تو معلوم ہوگا کہ جس طرح داستان مجلسی چیز تھی اسی طرح سے مرثیہ بھی مجلسی چیز تھا۔ داستان سنانے کی چیز تھی اور مرثیہ بھی سنانے ہی کی چیز تھا۔ جس طرح داستان گو داستان نویسی میں اپنے سامعین کی دل چسپی اور شعور کا پورا پورا خیال رکھتا تھا اسی طرح سے مرثیہ نویس مجلس کے سامعین کی دل چسپی اور ان کی نفسیات پر گہری نظر رکھتا تھا۔ ان دونوں کا مقصد اپنے اپنے طور پہ سامعین پر اپنے بیان کی گرفت کو مضبوط رکھنا تھا اور یہ کام اسی وقت ہو سکتا تھا جب وہ سامعین کے ذوق، مزاج، دل چسپی اور ان کے عمومی شعار کا خیال رکھیں۔ داستان اور مرثیہ کی پہلی منزل تو ان کو تصنیف کرنا تھا اور دوسری منزل مجلس میں ان کو سنانا تھا۔ لہٰذا داستان گو اور مرثیہ خواں اپنے ڈرامائی رنگوں اور جسمانی مظاہروں سے اپنے اپنے میدان میں اتر آتے تھے اور سامعین پر چھا جاتے تھے۔

مرثیہ کی ساخت پر تاریخی حوالے سے غور کریں تو معلوم ہوگا کہ جوں جوں مرثیہ نے مجلس میں فروغ پایا اس سے مجالس کی رونق بڑھی اور مجلسی تہذیب میں ترقی ہوئی اسی کے ساتھ ساتھ مرثیہ کی ساخت کے اعتبار سے اس کے اجزائے ترکیبی کی بھی نمو پذیری ہوئی۔ چنانچہ یہ مجلسی ضروریات ہی تھیں کہ جن کو پورا کرنے کے لیے

مرثیہ کے اجزائے ترکیبی کا انداز بدلتا رہا اور ان میں اضافہ ہوتا رہا۔ ہندوستان کے دوسرے شہروں کے مقابلے میں چونکہ لکھنو میں مجلسی تہذیب کو زیادہ فروغ ملا تھا اس لیے مرثیہ کے مضامین کی ترقی بھی سب سے زیادہ لکھنو ہی میں ہو سکی۔ لکھنو کی مجلسی تہذیب کو الگ کر کے ہم مرثیہ کی ساخت کو سمجھ سکتے ہیں اور نہ ہی اس کے تہذیبی اسلوب سے واقفیت حاصل کر سکتے ہیں۔ مرثیہ کی تعمیر، تشکیل اور ساخت میں مجالس مرثیہ کے اثرات، کس طرح مرثیہ کی ہیئت پر اثرانداز ہوئے ہیں اس کے بارے میں ڈاکٹر مسیح الزماں کا تجزیہ ملاحظہ ہو:

"ایک گھنٹہ کی مجلس کا جو معمول انیسویں صدی کی پہلی چوتھائی تک تھا، اسے مرثیہ نگاروں نے ڈھائی تین گھنٹے تک پہنچا دیا تھا۔ لیکن اس سے زیادہ ان کے حدود میں اضافہ ممکن نہیں تھا۔ اتنی دیر تک حریفوں کی معرکہ آرائی اور اس طرح کے کوائف کے بیان میں مرثیہ نگار طمطراق و جاہ و جلال کے اظہار کے لیے اکثر قصیدے کی زبان استعمال کرتے ہیں۔ معرکہ آرائی اور فنون جنگ کے بیان میں بھی وہی شکوہ ملحوظ رہتا ہے جو قصیدے کی تشبیب اور مدح سے خاص ہے۔"[۱۱]

اثنا عشری تہذیب و ثقافت کا یہ ہی وہ ماحول تھا کہ جس کی کوکھ سے اردو مرثیہ نے اودھ میں جنم لیا اور تہذیبی ہم آہنگی کے باعث اس کی نشو و نما کا عمل تیزی سے طے ہوا اور پون صدی سے بھی کم عرصے میں اردو مرثیہ اس ماحول کی بدولت عروج کی آخری منزلوں تک جا پہنچا۔ یہ میر ضمیرؔ تھے کہ جنہوں نے ابتدائی طور پر اس صنف سخن کا ادبی نقشہ مرتب کرنا شروع کیا تھا اور آخر آخر یہ میر انیسؔ اور مرزا دبیرؔ تھے کہ جن کے فنی کمالات نے مرثیہ کو فن کی آخری منزلوں تک جا پہنچایا تھا۔ انیسؔ اور دبیرؔ سے قبل کے دور کو دور تعمیر سے تعبیر کیا جاتا ہے۔ دور تعمیر کے مرثیہ گویوں میں میر خلیقؔ، فصیحؔ، دیگر اور میر ضمیرؔ کے نام لیے جاتے ہیں۔ مرثیہ کے اس دور میں ان حضرات کی سعی سے مرثیہ کی ساخت مکمل ہوئی اور ادبی لحاظ سے اس کے قد میں اضافہ ہوا۔ نتیجہ اس کا یہ تھا کہ صنف سخن کے طور پر مرثیہ کو اعتبار و وقار حاصل ہوا اور اس کے مستقبل کے امکانات وسیع ہوئے۔

دور تعمیر کے مرثیہ گویوں پر تبصرہ کرتے ہوئے ڈاکٹر مسیح الزماں کا کہنا ہے:

"دور تعمیر کے مرثیہ گویوں میں ضمیرؔ کی شخصیت سب سے قد آور ہے۔ انہوں نے مرثیہ کو سراپا اور جنگ کے مناظر سے وسعت دی۔ سراپا تو ایک طرح سے ماحول کے ادبی مذاق کی آئینہ داری تھی جس نے علمی انداز بیان کو اردو مرثیہ میں داخل کیا لیکن جنگ کے بیانات کا انہوں نے جس طرح اضافہ کیا اس نے مرثیہ کی دنیا ہی بدل دی۔ اسے آگے بڑھنے اور پھیلنے کا ایک نیا راستہ مل گیا جس پر چل کر صنف مرثیہ اعلیٰ شاعری کی بہت سی خصوصیات پا گئی۔ جوش و ہمت، جاں سپاری و جاں نثاری کے جذبات نے شاعری میں صحت مند رجحانات کو تقویت پہنچائی، واقعہ نگاری کے نئے پہلو پیدا ہوئے، اور مرثیہ صرف مظلومیت کی داستان نہ رہا بلکہ ہمت و جواں مردی، ولولہ اور بہادری کے کارناموں کا بیان ہو گیا جس سے اردو کی

ایک بڑی کمی پوری ہوئی۔ دوسری طرف شوکت الفاظ اور معنی آفرینی نے مرثیہ میں قصیدہ کا شکوہ پیدا کیا اور ایک خالص ادبی رنگ نے مرثیہ میں جگہ پا کر شاعرانہ صناعیوں اور زور تخیل کے رنگ دکھائے جس سے اس مخصوص مذاق سخن کے شیدائیوں میں بھی اس صنف کی قدر بڑھی۔ غرض مرثیہ ضمیر کے ہاتھوں ایک شاندار صنف کی حیثیت سے نمایاں ہو گیا جس کے موضوعات کی وسعت اور وسیع امکانات نے بعد کے مرثیہ گویوں کے لیے ایک منضبط اور مربوط ڈھانچہ اور ایک قابل قدر روایت مہیا کی جسے وہ اپنی صلاحیتوں کے مطابق آگے بڑھا سکتے تھے۔"

اس دورِ تعمیر کا حاصل انیسؔ اور دبیرؔ تھے۔ دونوں اپنے دور کے انتہائی مقبول مرثیہ گو تھے۔ مدتوں تک یہ دونوں شاعر ایک دوسرے کے ہم پلہ سمجھے جاتے رہے مگر رفتہ رفتہ دبیرؔ کی مقبولیت کا گراف گرتا گیا جب کہ انیسؔ کی مقبولیت کا گراف مسلسل بلند ہوتا گیا۔ بیسویں صدی میں دبیرؔ کی عظمت گہنا گئی مگر انیسؔ کی عظمت میں مزید اضافہ ہوا۔ تاریخ کے طویل عمل میں دبیرؔ کا فن زوال پذیر ہوتا گیا۔ مرثیہ کی تاریخ میں یہ سب کچھ کیوں کر ہوا' اس مسئلہ کا تجزیہ ہم آئندہ صفحات میں کریں گے۔ فی الحال ہم انیسؔ کے بارے میں کچھ باتیں کریں گے۔

میر ضمیرؔ نے مرثیہ کو جس مقام پر چھوڑا تھا۔ میر انیسؔ نے اس کی معنوی عظمت کو اپنے متخیلہ' فصاحت اور قدرت بیان کی زبردست قوتوں سے آگے بڑھایا۔ میر انیسؔ کا اہم کارنامہ یہ تھا کہ اس نے مرثیہ کی روایت کو فنی عظمت سے ہم کنار کیا۔ اسے معنی' مفہوم' مضامین اور مطالب کے اعلیٰ درجات تک پہنچا دیا۔ در حقیقت مرثیہ کو کلاسیکی وقار کی منزلوں تک پہنچانے میں انیسؔ کا گراں قدر ہاتھ تھا۔ اس کے فن کارانہ ہاتھوں سے مرثیہ ایک بھرپور صنف سخن کی حیثیت سے بھی کلاسیکی تکمیل سے آشنا ہوا۔

مرثیہ میں جان ڈالنے کے لیے شاعر کے متخیلہ کا گہرا ہاتھ نظر آتا ہے۔ شاعر اپنے متخیلہ میں عاشورہ محرم کے واقعات کی تجدید کرتا ہے۔ وہ ماضی کے اندھیرے راستوں سے گزرتے ہوئے ان ایام کی بازیافت کرتا ہے جب اہل بیت ابتلا اور کرب کے جاں گداز لمحات سے گزر رہے تھے۔ وہ کسی ایک واقعہ کو لے کر اس کی تمام کڑیوں کو اپنے متخیلہ میں جوڑتا جاتا ہے۔ آج یہ جاننا انتہائی دشوار ہے کہ عاشورۂ محرم اور اس سے قبل امام حسین اور اہل بیت کے درمیان مصیبت کی گھڑیوں میں کیا بات چیت ہوتی رہی۔ یہ مرثیہ نگار ہی کا کمال ہے کہ وہ حضرت امام حسین اور اہل بیت کے مقام اور وقار کے مطابق ہر واقعہ سے متعلق مکالموں کا ایک سلسلہ اپنے متخیلہ سے تخلیق کر کے ہمارے سامنے ایک سماں پیدا کرتا ہے۔ انیسؔ کا کمال یہ تھا کہ سانحہ کربلا کے واقعات کو جذبے کی زبان عطا کی۔ جن واقعات کو تاریخ اپنے مخصوص تاریخی انداز میں بیان کرتی ہے انیسؔ کے ہاں یہ واقعات جذبے کی زبان سے ہمارے ساتھ ہم کلام ہوتے ہیں۔

انیسؔ کے ہاں جہاں متخیلہ کا کمال ہے وہاں واقعات کی ترتیب سے ایک معنوی وحدت کی بھی تشکیل ہوتی ہے۔ وہ واقعات کو کڑی در کڑی آگے بڑھاتا چلا جاتا ہے۔ قدم قدم پہ جذبے' احساس' قربانی' مصائب اور گریہ

زاری کے مناظر پیش کر کے قارئین/سامعین کی جذباتی سطحوں کو مسلسل چھوتا رہتا ہے اور بالآخر پڑھنے/سننے والے کو ایک ایسے مقام پر لے آتا ہے جہاں وہ انیس کے بیانیہ کا مکمل طور پر اسیر ہو کر آہ وبکا کرنے لگتا ہے۔ عابد علی عابد کے بہ قول اگر گریہ وبکا حاصل مجلس عزا ہے[١٣] اور بین وہ مقام ہے جہاں مرثیہ نگاری کے سارے جوہر کھلتے ہیں[١٤] تو انیس کی مرثیہ نگاری اس فن کا حاصل ہے جہاں انیس واقعات میں قصہ پن کی تعمیر کرتے ہوئے اپنے قاری کو نفسیاتی طور پر اس منزل پر لے آتا ہے جہاں وہ بے اختیار ہو کر بین کرنے لگتا ہے۔ اس منزل پر ہم اس کی جذبات نگاری سے متاثر ہوئے بغیر نہیں رہ سکتے۔ شاید ہی کوئی ایسا دل ہو جو اس کی جذبات نگاری کی آنچ سے نہ پگھلے۔

انیس کا مرثیہ اس خاکہ سے عبارت ہے کہ جس میں چہرہ' سراپا' رخصت' آمد' رجز' جنگ' شہادت اور بین اجزائے ترکیبی کی حیثیت رکھتے ہیں۔ مرثیہ کی یہی روایت انیس کو وراثت میں ملی تھی اور اسی روایت پر اس نے اپنے مرثیوں کی بنیاد قائم کی تھی۔ ان میں سے ہر جز اپنی جگہ اپنی منفرد حیثیت رکھتا ہے اور منفرد معنی پیش کرتا ہے۔ ہر جز اپنے طور پر مکمل بھی ہے اور ایک بڑی وحدت کی ایک اکائی بھی ہے۔ اس وحدت میں تمام اکائیاں مل کر ایک معنوی وحدت کی اکائی تشکیل کرتی ہیں جس میں ان اجزا کے حسنِ ترتیب سے ایک موثر معنوی نقش تعمیر ہوتا ہے۔ اس لیے انیس کے ہاں تلوار یا گھوڑا ایک اکائی بھی ہے اور دوسری اکائیوں کے ساتھ مل کر ایک بڑی اکائی میں مدغم بھی ہو جاتا ہے۔ لہٰذا مرثیہ صرف 'بین' کا نام نہیں اور نہ ہی جنگ اور شہادت کا نام ہے۔ انیس کا مرثیہ بہت سی اکائیوں کے ملاپ سے بننے والی ایک معنوی وحدت ہے جو ایک مجموعی طرزِ احساس کو پیش کرتی ہے۔ جہاں جذبہ' احساس' ترحم' دلیری اور دل گیری سے مرثیہ کا مزاج مرتب ہوتا ہے۔

انیس کے نقادوں نے اس کی شاعری کی خصوصیات میں جہاں اس کی فصاحت' قدرتِ کلام' جذبات نگاری' منظر نگاری اور واقعہ نگاری کو بیان کیا ہے وہاں وہ اس کے مراثی میں ایپک (Epic) کو بھی شامل کرتے ہیں۔ شبلی نے "موازنہ انیس و دبیر" میں رزمیہ کے عنوان سے اس کی مثالیں پیش کی ہیں۔ شبلی کے بعد بھی اکثر و بیشتر نقادوں نے انیس کے ہاں 'ایپک' کو شامل کیا ہے۔ ان کے مقابلے میں ڈاکٹر احسن فاروقی کا یہ کہنا ہے کہ مراثی چاہے اور کچھ بھی ہوں مگر ایپک نہیں ہو سکتے۔[١٥] ان کے دلائل یہ ہیں کہ واقعہ کربلا اور امام حسین علیہ السلام کی ذات والا صفات ایپک شاعری کے لئے ضرور موزوں نظر آتی ہیں مگر یہ واقعہ بہت مختصر ہے اور اس پر طویل ایپک نظمیں لکھنے کے لیے کافی مواد نہیں ہے۔[١٦] مرثیہ نگار اور اہل مجلس کے دلوں میں امام حسین کی عظمت مسلم تھی۔ مجلس کی ضرورت اس عظمت کو سامنے لانا نہیں تھا بلکہ ان فرضی مصائب کو جن کے بیان سے رقت پیدا کر کے راہ ثواب پر لگانا مقصود تھا لہٰذا مرثیوں کا جذباتی اثر عظیم نہیں بلکہ Pathetic ہے۔[١٧]

ڈاکٹر احسن فاروقی کی کتاب "مرثیہ نگاری اور انیس" کے رد میں جب جعفر علی خان اثر لکھنوی نے "انیس کی مرثیہ نگاری" شائع کی تو اس میں انہوں نے احسن فاروقی کی رائے کی تردید کرتے ہوئے یہ کہا کہ انیس کی شاعری میں ایپک کے تمام اوصاف عروج پر موجود ہیں۔[١٨] انہوں نے اس بات کی مدلل وضاحت کی کہ ایپک شاعری کی جو خصوصیات بیان کی گئی ہیں میر انیس کی شاعری ان تمام لوازم کو پورا کرتی ہے۔ اس کا ہیرو وہ شخص ہے

جس کی عظمت دنیائے اسلام کو تسلیم ہے، بلکہ دوسرے مذاہب والے بھی ادب و احترام کرتے ہیں اور اس کی قربانیوں کو وقعت کی نگاہ سے دیکھتے اور سراہتے ہیں۔[۱۹] اردو مرثیہ کے معروف نقاد ڈاکٹر مسیح الزماں اردو مرثیہ کو بنیادی اوصاف کی بنا پر رزمیہ شاعری کے نزدیک قرار دیتے ہیں۔[۲۰] پروفیسر احتشام حسین بھی اردو مرثیہ میں ایسی خصوصیات بیان کرتے ہیں جو اسے ایپک سے مماثل قرار دے سکتی ہیں۔ ان کی رائے یہ ہے کہ ایپک میں معنوی حیثیت سے اعلیٰ مقصد، بلند اخلاق، خیر و شر کی کش مکش، ایک بڑے پیمانے پر بڑی طاقتوں کے تصادم، اخلاق کے اچھے اور برے نمونوں کی نمائش کا پایا جانا ضروری قرار دیا گیا ہے اور یہ ساری باتیں کسی نہ کسی حیثیت سے مرثیے میں پائی جاتی ہیں بلکہ یہ کہا جا سکتا ہے کہ امام حسین کی شخصیت کی عظمت اور واقعہ کربلا کی غیر معمولی نوعیت نے شاعر کی صلاحیتوں کو بروئے کار آنے میں مدد دی۔ یہاں بھی بہت بڑے پیمانے پر خیر و شر کا تصادم ہے۔ انسانیت اور بہیمیت کا مقابلہ ہے۔ صبر و استقلال کے مقابلے میں بہیمانہ قوتوں کی صف آرائی اور ناقابل بیان مصائب کے ہجوم میں امام حسین اور ان کے رفقا کی بلندیِ کردار کے نمونے ہیں۔ اس لیے مرثیے کو کچھ باتوں میں ایپک کا مماثل قرار دینا کوئی ایسا گناہ نہیں ہے۔[۲۱]

انیسؔ کے ذکر کے ساتھ ساتھ اب ہم مرزا دبیرؔ کا ذکر بھی کریں گے کہ مرثیہ کی تاریخ میں یہ دونوں نام لازم و ملزوم سمجھے جاتے ہیں۔ انیسویں صدی میں جب یہ دونوں شاعر زندہ تھے تو ایک دوسرے کے حریف سمجھے جاتے تھے۔ لکھنؤ میں ان کے مداحوں کے بڑے بڑے حلقے تھے جو "انیسیے" اور "دبیریے" کہلاتے تھے۔ انیسؔ عوام و خواص میں یکساں طور پر مقبول اور مشہور تھے۔ یہی حال دبیرؔ کا بھی تھا مگر دبیرؔ لکھنؤ کے ایک خاص حلقے میں بالخصوص انتہائی قدر و منزلت رکھتے تھے۔ یہ لکھنؤ کے ثقات کا حلقہ تھا جو دبیرؔ کی مضمون آفرینی اور آرائش و بیان کا ازبس مشتاق تھا، اور مرثیہ میں معنوی دقت پسندی کا گرویدہ تھا۔ ان ہی لوگوں کے ذوقِ حسن کی تسکین کے لیے دبیرؔ نے اسلوب پرستی کا وہ رویہ اختیار کیا تھا جس کی تخلیق ناسخؔ نے کی تھی۔ زیر نظر جائزے میں ہم انیسؔ اور دبیرؔ کے شعری مقام کا تعین کریں گے اور یہ دیکھیں گے کہ اپنی وفات کے سوا سو برس بعد وہ ادب کی تاریخ میں کہاں کھڑے ہیں۔ انیسؔ اور دبیرؔ کے ادبی مقام کا موازنہ یوں تو ان کے زمانہ میں بھی اکثر و بیشتر کیا جاتا تھا اور بحث مباحثہ کا سلسلہ تسلسل سے جاری رہتا تھا مگر اس کام کو باضابطہ طور پر پہلے شبلیؔ نے کیا۔ شبلیؔ نے خصوصیت کے ساتھ دبیرؔ کے مراثی پر جو کڑی تنقید کی تھی، اس کا ایک حصہ ہم یہاں پیش کرتے ہیں۔ شبلیؔ کا کہنا یہ ہے کہ فصاحت دبیرؔ کے کلام کو چھو کر نہیں گئی۔ ان کی بندشوں میں تعقید اور اغلاق ہے۔ تشبیہیں اور استعارے اکثر دور از کار ہیں۔ بلاغت نام کو نہیں، کسی چیز، کیفیت یا حالت کی تصویر کھینچنے سے وہ بالکل عاجز ہیں۔ خیال آفرینی اور مضمون آفرینی ان کے ہاں ملتی تو ہے لیکن اس کو اکثر جگہ سنبھال نہیں سکتے ہیں۔ شبلیؔ ان بنیادی خیالات کی وضاحت بھی کرتے ہیں جس کا خلاصہ ہم پیش کر رہے ہیں۔ طوالت کے خوف سے ہم نے شبلیؔ کی پیش کردہ مثالوں کو پیش کرنے سے احتراز کیا ہے۔ وضاحت کے لیے "موازنہ انیسؔ و دبیرؔ" ملاحظہ ہو۔

فصاحت: یہ امر بدیہی ہے کہ مرزا دبیرؔ کے کلام میں وہ فصاحت اور شستگی نہیں جو انیسؔ کے کلام میں

ہے۔اس کے اسباب یہ ہیں:

(۱)دبیر اکثر ثقیل اور غریب الفاظ استعمال کرتے ہیں۔

(۲) بعض الفاظ بجائے خود گراں نہیں لیکن دبیر جن تراکیب کے ساتھ ان کو استعمال کرتے ہیں ان سے نہایت ثقل اور بھدا پن پیدا ہوتا ہے۔

بندش کی سستی اور ناہمواری: انیس کا اصلی جوہر بندش کی چستی، تراکیب کی دلاویزی، الفاظ کا تناسب اور برجستگی و سلاست ہے۔یہ چیزیں دبیر کے ہاں بہت کم ہیں۔ایک ہی مصرع میں کسی بلند اور شان دار لفظ کے ساتھ مبتذل اور پست لفظ بھی ملتا ہے۔ایک ہی بند کے پرزور شعر کے ساتھ پھیکا شعر آجاتا ہے۔اسی طرح تعقید اور بے ربطی ملتی ہے۔

تعقید: دبیر کے کلام کی ایک خصوصیت تعقید ہے۔وہ جب معنی آفرینی اور دقت پسندی پر زیادہ توجہ دیتے ہیں تو کلام میں پیچیدگی پیدا ہو جاتی ہے۔دقیق اور بلند مضامین کی تخلیق کے لیے مناسب الفاظ ان کے ہاتھ نہیں آتے۔

تشبیہات استعارات: دبیر کا جوہرِ خاص تشبیہیں اور استعارے ہیں وہ اپنی دقت آفرینی سے ایسی ایسی نادر تشبیہیں اور استعارے پیدا کرتے ہیں کہ جن کی طرف اس سے قبل خیال منتقل نہیں ہوا تھا، لیکن دقت آفرینی کی پرواز میں وہ بالکل گم ہو جاتے ہیں۔

مضمون بندی و خیال آفرینی: دبیر کا فنی کمال مضمون بندی اور خیال آفرینی میں ہے۔وہ قوت متخیلہ کے زور سے نئے نئے اور عجیب دعاوی کرتے ہیں اور خیالی استدلال سے ثبوت فراہم کرتے ہیں۔اس لیے ان کے ہاں تعقید اور اغلاق کا عمل شروع ہو جاتا ہے۔

بلاغت: دونوں شعرا کی سرحدوں میں بلاغت سے فرق پیدا ہوتا ہے۔دبیر کے کلام میں بلاغت کا شائبہ نہیں پایا جاتا۔

عابد علی عابد نے "موازنہ انیس و دبیر" کے مقدمہ میں شبلی کے اعتراضات کو مکمل طور پر رد کیا ہے۔ان کی رائے میں شبلی نے مرثیہ کے مطالعہ کے لیے جو اسلوب اختیار کیا وہ گم راہ کن تھا۔اس نے مرثیہ کو دوسری اصناف شعر کی طرح پرکھا ہے اور اس مسئلہ پر بالکل توجہ نہیں دی کہ مرثیہ دراصل سماعت کی چیز ہے۔اس میں ڈرامائی عنصر ہے اور اس کو پیش نظر رکھے بغیر مرثیہ کی نمود نہیں ہو سکتی۔عابد نے شبلی کے برخلاف اس امر پر زور دیا کہ مرثیہ کا مطالعہ ایک تو ڈرامائی عنصر کو ملحوظِ خاطر رکھ کر کرنا چاہیے اور دوسرے مرثیہ کی جنم بھومی لکھنو کی ثقافت کے اہم اجزا کو مدِ نظر رکھا جائے۔ان کا نقطہ نظر یہ ہے کہ لکھنو میں شاہی سرپرستی اور اکابر امرا کی توجہ سے ایک ایسی فضا پیدا ہو گئی تھی جہاں مجالسِ عزا کے عام سامعین نہ صرف حادثہ کربلا کے تمام رموز سے باخبر ہو چکے تھے بلکہ نکات سخن کی تمام لطافتوں کے سمجھنے کی صلاحیت بھی پیدا کر چکے تھے۔شاعری اور ادبی خوبیاں لوگوں کے رگ و پے میں سرایت کر گئی تھیں۔ان کا مذاق شعری اتنا بلند ہو چکا تھا کہ وہ مشکل مطالب اور دور افتاد مضامین کو آسانی سے سمجھ سکتے تھے۔عابد اس شعری پس منظر میں اس مسئلہ کی طرف توجہ دلاتے ہیں کہ دبیر پر شبلی کے اعتراضات

درست نہ تھے یعنی شبلی نے دبیر کے مراثی میں جن دقتوں کا ذکر کیا ہے وہ حقیقت میں دبیر کے زمانے میں قابل فہم تھیں، ان کی تحسین کی جاتی تھی اور معاشرہ ان کا شیدائی تھا۔ عابد نے شبلی کے اعتراضات کے خلاف جو نقطہ نظر تشکیل کیا ہے وہ یہ ہے:

"ان باتوں کے پیش نظر غور کیجئے کہ شبلی کے ان اعتراضات میں کیا وزن رہ جاتا ہے کہ دبیر پیچیدہ تشبیہیں اور استعارے استعمال کرتے ہیں، صنعتیں اس کثرت سے برتتے تھے کہ طبیعت پریشان ہو جاتی تھی، ایسے مشکل الفاظ اور ترکیبیں کلام میں لاتے تھے کہ عام لوگوں کی سمجھ میں نہیں آتی تھیں، مبالغے میں حد سے بڑھ جاتے تھے۔ غور کرنے کی بات ہے، جہاں جہلا استعارے میں بات کرتے ہوں اور دکان دار مجاز، مرسل اور کنایے کے ماہر ہوں وہاں دبیر کی نسبتاً پیچیدہ تشبیہات کی تفہیم میں کیا چیز حائل ہوتی ہوگی۔ لوگوں کے مذاق سخن کے پیش نظر اور عوام کے ذوقِ علمی کو ملحوظ رکھ کر اگر دبیر نے مبالغے سے کام لیا اور اپنی طبیعت کی اپج دکھائی تو اچھا ہی کیا کہ جن لوگوں سے وہ مخاطب تھے، جس سٹیج سے مخاطب تھے، وہ اسی بات کا تقاضا کرتی تھی کہ بات رنگین اور پر تکلف ہو۔ لکھنو کے عوام کے لیے فارسی تراکیب اور الفاظ سامنے کی چیزیں تھیں۔ خواص اور علما تو درکنار لکھنو کے عام سامعین بھی دبیر کے کلام میں کوئی ایسی بات نہ پاتے تھے جس کی بنا پر انہیں مشکل پسندی کا الزام دیا جا سکے۔ انیس کو بھی اس بات کا علم تھا۔ انہوں نے بھی جب مرثیوں میں صنعتیں کثرت سے استعمال کیں، استعارات و تشبیہات کی طرفگی دکھائی تو احباب نے کہا کہ یہ تو آپ کا اندازِ بیان نہیں، اس پر انہوں نے جواب دیا کہ کیا کروں لکھنو میں رہنا ہے۔

اسی طرح ایک صاحب نے میر انیس سے ذکر کیا کہ مرزا دبیر نے ایک مرثیہ کہا ہے جس میں اول سے آخر تک کوئی حرف نقطہ دار نہیں آیا۔ میر صاحب مسکرا کر بولے یہ کہیے سر سے پاؤں تک مہمل ہے جو لوگ جانتے ہیں کہ اس طرح شعر کہنے کو مہملہ کہتے ہیں وہ لطف اٹھائیں گے اور یہ بات جان لیں گے کہ لکھنو میں جن لوگوں سے مرثیہ نگار مخاطب تھے ان کا مذاق علمی کتنا بلند تھا۔"[۲۶]

عابد علی عابد کا تعلق ان نقادوں سے ہے جو دبیر شناسی کو لکھنو کے تہذیبی مزاج سے مشروط کرتے ہیں۔ وہ دبیر کو ماضی کے ان حوالوں سے پرکھتے ہیں کہ جو حوالے دبیر کی شاعری کی تخلیق میں موثر کردار رکھتے تھے۔ اس میں واقعتاً ایک صداقت ہے کہ اگر ہم ادبی تاریخ کے اوراق الٹتے ہوئے ماضی کی طرف سفر شروع کر دیں اور دبیر کے عہد میں پہنچ کر اس دور کے مقبول رجحانات اور روایات کا مطالعہ کریں اور اس مطالعہ کی روشنی میں دبیر کے شعری کردار کا تعین کریں تو اس طرح ایک لحاظ سے ہم دبیر کے ساتھ انصاف کر سکیں گے۔ دبیر کے بارے میں عابد علی عابد جیسا نقطہ نظر رکھنے والے اور نقاد بھی ہیں جن کے بیانات سے عابد کی آرا کو تقویت ملتی ہے۔ مثلاً

سفارش حسین رضوی کا کہنا یہ ہے:

"دبیر کی مرثیہ گوئی اور اس کے فن کے انداز کو سمجھنے کے لیے اس وقت کے لکھنو اور اس کے ماحول کو سمجھنا بہت ضروری ہے۔ اس کے سمجھے بغیر دبیر کے ساتھ انصاف نہیں کیا جاسکتا۔ اس وقت کا لکھنو ناسخ کی زبانِ کلام میں مرزا قتیل کی سی مضمون آفرینی اور بیان میں آرائش اور حسن پیدا کرنے پر اتنا مٹا ہوا تھا کہ تصنع کو حقیقت پر اور بناوٹ کو سچائی پر ظاہر ظہور فوقیت دے دی جاتی اور پھر اس پر وجد کیا جاتا۔ اعتدال کی حد سے بڑھے ہوئے ان جذبوں نے زبان کو علمیت کے ملمع سے اور شعر کو مرصع کاری سے ایسا چمکایا کہ شاعری اور مرصع و ملمع سازی ایک دوسرے سے ہم آغوش ہو گئیں۔ دبیر کو اس زمین میں بیج بونا تھا اور ماحول کے موافق گل بوٹے کھلانا تھے۔ اسی لیے انہوں نے انہیں عنصروں سے اپنے کلام کو آراستہ و پیراستہ کیا۔"[۲۷]

مندرجہ بالا طریق کار کے مطابق ہم دبیر کے عہد میں پہنچ کر اس کے تخلیقی مصادر سے تو روشناس ہو جاتے ہیں اور ہم دبیر کے زمانے کے مقبول ادبی رجحانات اور ادبی ماحول سے کماحقہ طور پر واقف ہو جاتے ہیں اور عہدِ دبیر کا شعری منظر نامہ ہمارے سامنے بہ خوبی طور پر روشن ہو جاتا ہے۔ مگر دیکھنا یہ بھی ہے کہ کیا دبیر کا فنی کمال تاریخ کے سفر میں اس کے اپنے ہی عہد میں تمام ہو جاتا ہے یا اس عہد سے آگے بھی اپنا سفر جاری رکھتا ہے۔ کسی شاعر کو اس کے عہد میں دیکھنا پرکھنا تو ادبی تاریخ کے اصولوں میں ہے لیکن ادبی تاریخ کے اصول یہ بھی بتاتے ہیں کہ کسی شاعر کی فنی عظمت کا انحصار اس بات پر بھی ہے کہ وہ اپنے تخلیقی سرمائے کے ساتھ کس حد تک نئے ادوار میں داخل ہو کے آگے جاسکتا ہے۔ اس حوالے سے اگر دبیر کا جائزہ لیا جائے تو معلوم ہوگا کہ بیسویں صدی کے آغاز ہی سے اس کے قدم ادبی تاریخ کے سفر میں لڑکھڑانے لگتے ہیں۔ اردو شاعری کا جو مزاج انیسویں صدی کے نصف اول میں لکھنو کے اندر مرتب ہوا تھا وہ انیسویں صدی کے نصف آخر میں مشکوک ہو چکا تھا اور بیسویں صدی کے آغاز ہی سے رد ہو گیا تھا۔ اس طرح دبیر کے ادبی مقام کو گزند پہنچا۔

اگر دبیر کے نقادوں کی بات کو صحیح تسلیم کر لیا جائے تو اس سے یہ معلوم ہوتا ہے کہ دبیر اپنے عہد کے ادبی اور لسانی مزاج کی نمائندگی کرتے تھے۔ ہمارے نزدیک وہ ان ہی اسباب کی بنا پر اپنے دور کے بے حد مقبول اور زندہ شاعر مانے جاتے تھے۔

دبیر کے اس جائزے میں یہ کہنا غلط نہ ہوگا کہ انیس کے مقابلہ میں دبیر کا زوال لکھنوی تہذیب و ثقافت کے زوال سے منسلک ہے۔ اس تہذیب کے مقبول عام رویوں اور محاسن کا زوال دراصل دبیر کا زوال ہے۔ جن ادبی رویوں نے اس کی شاعری کو اپنے دور میں عروج بخشا تھا جب وہ رویے اور رجحانات ہی زمانے کی تبدیلیوں کے ہاتھ سے پٹ گئے تو ان سے وابستہ دبیر کی شاعری بھی پٹ گئی۔

دبیر کے ادبی گراف کو بہت تیزی سے نیچے گرانے میں انیسویں صدی کے ربع آخر کے ادبی نظریات اور رجحانات نے بھی اہم کردار ادا کیا تھا۔ ۱۸۷۴ء میں جدید اردو شاعری کی تحریک "انجمن پنجاب" کے اہتمام سے

شروع ہوئی اور اس کے بعد ۱۸۹۳ء میں حالؔی کا "مقدمہ شعر و شاعری" شائع ہوا۔ "انجمن پنجاب" کی تحریک اور حالؔی کے مقدمہ نے شاعری کے نیچرل ہونے، سادگی اختیار کرنے، شعری تصنع سے گریز کرنے اور معنویت کی سلاست پر خصوصی توجہ صرف کی تھی یہ سارے کے سارے تصورات براہ راست لکھنو کے مقبول شعری محاسن کی نفی کرتے تھے اور بالواسطہ طور پر ان سے دبیرؔ کی شاعری کی بھی نفی ہوتی تھی۔ "انجمن پنجاب" اور حالؔی کے تصورات شعری سے ایک طرف لکھنو کے اس دبستان کو گزند پہنچی جس سے دبیرؔ وابستہ تھے اور دوسری طرف ان تصورات کی اشاعت اور فروغ نے انیسویں صدی کے آخر کی شعری فضا کا رنگ ہی بدل دیا۔ ان اثرات سے جو ادبی ذہن پروان چڑھا وہ دبیرؔ کے مقبول شعری محاسن کی تردید کرتا تھا۔ اس طرح نہ صرف دبیرؔ بلکہ دیگر بے شمار ایسے شاعر بھی اس سے مجروح ہو گئے جو اس سلسلے سے تعلق رکھتے تھے۔ در حقیقت انیسویں صدی کے آخری حصے میں جو ادبی ماحول بن رہا تھا وہ دبیرؔ جیسے شعرا کی روایات کے خلاف تھا۔ شبلؔی بھی یقیناً اس ماحول سے متاثر ہوئے تھے اور "موازنہ انیسؔ و دبیرؔ" کے پس منظر میں اس ماحول کے اثرات کو بہ خوبی طور پر محسوس کیا جا سکتا ہے۔

دبیرؔ کے شعری زوال کا سب سے بڑا سبب عہد ناسخؔ کی وہ اسلوب پرستی ہے جس میں خیال آفرینی پر سب سے زیادہ زور دیا گیا ہے۔ ناسخؔ ان کے تلامذہ اور حلقۂ اثر کے شعرا خیال آفرینی کے جوش میں موہوم تصورات میں گم نظر آتے ہیں۔ خیال آفرینی کے جس اسلوب کو ناسخؔ کی شاعری نے فروغ دیا تھا اس سے لکھنو کا شعری ماحول از بس متاثر ہوا تھا۔ چنانچہ معنی یابی کے حصول میں شعری مفروضات کا ایک سلسلہ شروع ہوا تھا۔ شاعر کسی ایسے خیال، تصور اور تمثال کی تلاش میں سرگرداں رہتے تھے جسے پہلے استعمال نہ کیا گیا ہو۔ یہ لفظی طلسم انگیزی لکھنو کی ادبی روایت میں ایک قسم کی ناشاعری کا سبب بنی تھی۔ شعرا فطری خیال بندی کی جگہ شعری واہموں میں الجھ کر رہ گئے۔ موہوم خیالی تمثالیں اس دور کے دبستان لکھنو میں عام نظر آتی ہیں اور ناسخؔ شعرا کے اس گروہ کے امام سمجھے جاتے تھے۔ مرزا دبیرؔ کی شاعری، عہد ناسخؔ میں پروان چڑھی اور وہ ناسخؔ کی خیال آفرینی کے اسلوب سے بہت متاثر ہوئے۔ حسنِ اتفاق سے اس وقت ہمارے پاس ایک ایسی کہانی موجود ہے جس میں ناسخؔ، دبیرؔ کی خیال آفرینی کی داد دیتے ہیں۔ ان دونوں شاعروں کے درمیان خیال آفرینی کا فن اشتراک اور شناخت کا سبب بنتا ہے۔ یہ واقعہ میر محمد رضا ظہیرؔ، شاگرد دبیرؔ نے "تنقید آب حیات" میں بیان کیا ہے:

"میں ایک روز محلّہ نکسال میں ایک مجلس پڑھنے گیا۔ جو شیخ صاحب (ناسخؔ) کے پڑوس میں تھی۔ نصیر الدین حیدر کا زمانہ تھا۔ اس وقت تک سامعین میں سے کوئی نہ آیا تھا۔ میں بانی مجلس سے باتیں کر رہا تھا کہ ایک صاحب آئے مجھ سے مخاطب ہو کر بولے۔ تم کو جناب شیخ صاحب یاد فرماتے ہیں، میں پہنچا۔ دیکھا جناب شیخ ناسخؔ ایک کھاروے کی لنگی باندھے ہوئے ایک مونڈھے پر بیٹھے ہیں۔ ادھر ادھر مونڈھوں پر خواجہ وزیرؔ، میر علی اوسط رشکؔ وغیرہ شاگرد حاضر ہیں۔ مجھے دیکھتے ہی فرمایا۔ بھئی محمد رضا تم تو مہینوں نظر نہیں آتے۔ میں نے عرض کی۔ کیا عرض کروں فرصت نہیں ہوئی، فرمایا آج یہاں تم اپنے استاد کا کوئی نیا مرثیہ پڑھو گے۔ میں نے عرض کی حضور ایسا ہی ارادہ ہے، فرمایا افسوس گرمی بہت ہے مجلس میں شریک نہیں ہو سکتا، اچھا تم میرے حصہ کے ایک دو بند کسی مقام سراپا یا

چہرہ کے...... میں نے اسی مرثیہ میں سے جو پڑھنے والا تھا۔ حسب ذیل ایک بند پڑھا:

کیوں مدِ نظر چشم کو گردش ہے ہر اک بار — پہلو کو بدلتے ہیں مگر مردم بیمار
ابرو کے قرینے سے کھلا چشم کا اسرار — ہیں نور کے گہوارے میں عیسیٰ خوش اطوار

یاں پنجۂ مریم کہوں پنجے کو پلک کے
گہوارے میں عیسیٰ کو سلاتی ہیں تھپک کے

یہ بند سن کر شیخ ناسخ اچھل پڑے اور سیدھے اپنے کتب خانے میں چلے گئے۔ تین چار منٹ میں ایک کتاب لے کر آئے۔ فرمایا' دیکھو یہ ظہیر فاریابی کا دیوان ہے۔ ظہیر نے بھی یہ دعویٰ کیا تھا اور پتلی سے عیسیٰ کو تشبیہ دی مگر وہ ثابت نہ کر سکا۔ مرزا نے کمال کیا ہے۔ پنجۂ پلک کو پنجۂ مریم کہہ کر ثابت کر دیا۔

ع گہوارے میں عیسیٰ کو سلاتی ہیں تھپک کے

پھر فرمایا کہ سلامت علی سا طبیعت دار خلاق مضامین والا نہ ہوا ہو گا۔ بلا کی طبیعت پائی ہے۔ لطفِ تخیل یہی ہے کہ شاعر جو دعویٰ کرے اس کو ثابت کر دے۔ کیا ثابت کیا ہے۔"[۲۸]

ناسخ سے متاثر خیال آفرینی کا یہ اسلوب دبیر کے شعری زوال کا بڑا سبب نظر آتا ہے۔ ناسخیت کے اثرات کے سبب دبیر کے ہاں دور از کار خلاقی پیدا ہوتی ہے۔ دبیر نے اسی رو میں موہوم تمثالیں تخلیق کرتے ہوئے بے جان تمثال گری کی ہے۔

لکھنو میں اردو مرثیہ کی ترقی کے تمام ادوار انیسویں صدی کے نصف اول تک مکمل ہو جاتے ہیں۔ اسی زمانے میں اردو مرثیہ دورِ تعمیر سے دورِ کمال تک تمام مرحلے طے کر لیتا ہے۔ مرثیہ کی حقیقی ترقی کا جو دور میر ضمیرؔ سے شروع ہوا تھا وہ انیسؔ و دبیرؔ تک اپنی منطقی انتہا کا سارا سفر ختم کر لیتا ہے۔ مرثیہ کے ان دو بڑے شاعروں نے اپنی زندگی ہی میں مرثیہ کی آخری عظمت پر مہر ثبت کر دی تھی۔

۱۸۴۲ء میں اودھ کے الحاق اور بعد ازاں ۱۸۵۷ء میں آزادی کی جنگ کے باعث لکھنو میں پرانے خاندانوں کو نقصان پہنچا اور جاگیر دار طبقہ کی مراعات متاثر ہوئیں۔ اس کا صدمہ مرثیہ کو بھی پہنچا مگر ان نقصانات کے باوجود لکھنو میں مجالس عزا برپا ہوتی رہیں۔ تعزیے نکلتے رہے اور "یا حسین" کی ماتمی آوازوں کا سلسلہ برابر جاری رہا۔

۱۸۵۷ء تک دبیر اور انیسؔ کا تخلیقی سفر بھی تمام ہو چکا تھا۔ ان کے بنیادی مرثیے سپردِ قلم ہو چکے تھے۔ ان کے فن کی جہات متعین ہو چکی تھیں اور ان کے مراثی اپنی روایات تعمیر کر چکے تھے۔ اگرچہ اس زمانے کے بعد بھی ان کے ہاں مراثی کی تصنیف کا سلسلہ جاری رہا۔ ان کی طبع مسلسل رواں رہی اور مجالس کا تقاضا نئے نئے مرثیوں کی تخلیق کا سبب بنتا رہا۔ مگر اب لکھنو میں نوابوں کا دور ختم ہو چکا تھا۔ مالی ذرائع سکڑ چکے تھے۔ مرثیہ کے قدر دانوں اور سرپرستوں میں کمی آ چکی تھی۔ اس لیے اس تبدیلی کا براہ راست اثر ان شعرا پر بھی پڑا تھا۔ میر انیسؔ اپنے آخری برسوں میں معاشی تنگی کا شکار تھے۔ ۱۸۷۱ء میں ان کے حالات سے پتہ چلتا ہے کہ انیسؔ ان دنوں لکھنو میں برا وقت

گزار رہے ہیں۔ کسی جگہ سے کوئی سبیل نہیں رہی ہے۔ سرکار دولت مدار گورنمنٹ کی طرف سے پندرہ روپے اس کے صلے میں عطا ہوتے ہیں کہ مصنف بدر منیر یعنی میر حسن مصنف "سحر البیان" کے پوتے ہیں۔ حکیم بندے مہدی نجف کے وثیقے سے چالیس روپے دیتے تھے وہ بند ہو گئے۔ چنانچہ اسی برس انیس نے مالی پریشانی کے باعث حیدر آباد دکن کا طویل اور تکلیف دہ سفر کیا جہاں ان کی بہت قدر و منزلت ہوئی۔ اس دور کے خطوط سے معلوم ہوتا ہے کہ انیس کی مرثیہ خوانی کے باعث سارا حیدر آباد امیسیہ ہو گیا تھا۔ انیس سے لوگوں نے اس قدر محبت کی کہ اس برس پہلی محرم کی مجلس سننے کے بعد تمام مجلس جو امیروں اور دوسرے عقیدے کے لوگوں سے بھری ہوئی تھی ان کے پیروں پر گر پڑی۔

انیس نے زندگی کے آخری ایام شدید بیماری میں گزارے۔ وہ ۱۰ر دسمبر ۱۸۷۴ء کو فوت ہوئے۔ ان کے انتقال پر مرزا دبیر نے قطعہ تاریخ کہا اور اسے لکھنؤ میں میر باقر کے امام باڑے میں سنایا۔ کہا جاتا ہے کہ وہ اشعار پڑھتے جاتے تھے اور آنکھوں سے آنسو ٹپ ٹپ گرتے جاتے تھے۔ انیس کے بعد وہ اکثر یہ کہتے سنے جاتے تھے کہ "اب نہ پڑھنے کا لطف ہے اور نہ کہنے کا مزہ ہے 'اب ہمیں بھی چراغ سحری سمجھ لو' کوئی جھونکا آیا اور خاموش ہو گئے۔" واقعتاً یوں ہی ہوا۔ انیس کی وفات کے تین ماہ بعد ایک ایسا ہی جھونکا آیا اور لکھنؤ کا آخری بڑا مرثیہ نگار چراغ سحری کی طرح خاموش ہو گیا۔

دبیر کی وفات کے وقت اردو ادب کا مزاج تیزی سے بدل رہا تھا۔ ۱۸۷۴ء میں لاہور سے "انجمن پنجاب" کی شعری تحریک کا آغاز ہو چکا تھا۔ علی گڑھ میں سید احمد خاں کی ادبی' اصلاحی اور معاشرتی تحریک سے ہندوستان متاثر ہو رہا تھا۔ جیسا کہ ہم اس سے پہلے یہ کہہ چکے ہیں کہ "انجمن پنجاب" کی شعری تحریک سے پرانے شعری معیارات نامقبول ہونے لگے تھے۔ بالخصوص لکھنؤ کی مضمون آفرینی' دقت طلبی' صنائع بدائع' شوکتِ الفاظ اور آرائشِ بیان جیسے مضامین کا خاتمہ واضح طور پر نظر آنے لگا تھا۔ "انجمن پنجاب" کے مشاعروں میں حالی اور آزاد کی سادہ و سلیس فطری شاعری نے لکھنؤ کے کلاسیکی رجحانات کا مستقبل گہنا دیا تھا۔ ادب' ایک نئی کروٹ لے چکا تھا۔ مغربی اثرات سے شاعری کے معیارات بدل رہے تھے۔ پرانا زمانہ ختم ہو رہا تھا اور ایک نئے زمانے کا آغاز ہو چکا تھا۔ ان بدلتے ہوئے ادبی معیارات سے جو نیا ادبی ذہن بن رہا تھا وہ لکھنؤ کے معیارات کی نفی کر رہا تھا۔ چنانچہ اس ادبی منظر سے یہ بات صاف طور پر معلوم ہو جاتی ہے کہ مرزا دبیر کے فن کا زوال بھی ان کی موت کے ساتھ ساتھ شروع ہو چکا تھا۔ لکھنؤ کے دبستان کا زوال' دبیر کا زوال بھی تھا۔ انیس کے لیے یہ خوش قسمتی کی بات تھی کہ ۱۸۷۴ء میں "انجمن پنجاب" نے زبان کی سلاست' سادگی' فصاحت اور فطری شاعری کا جو تصور پیش کیا تھا وہ انیس کی شاعری سے مماثلت رکھتا تھا لہٰذا اس بدلے ہوئے ادبی منظر میں انیس کی شاعری کے لیے مستقبل میں روشن بشارت موجود تھی۔ یہ ہی وجہ ہے کہ انیسویں صدی کے ربع آخر سے بیسویں صدی کے ربع آخر تک وہ اردو مرثیہ کے افق پر یکساں طور پر موجود رہے۔ ان کی شاعری ان کی تخلیقی بصیرت کا ثبوت فراہم کرتی رہی۔ انہوں نے اردو مرثیہ کا جو "تاج محل"[۲۹] تعمیر کیا تھا وہ آج بھی عظمت کے ساتھ موجود ہے۔

حوالے

1- Dr. Muhammad Umar, Islam in Northern India During the eighteenth Century (Aligarh: Aligarh Muslim University, 1993) p.195

2- Ibid.

۳- دیکھیے شرر کی "گزشتہ لکھنو"، مرزا جعفر حسین کی تصنیف "قدیم لکھنو کی آخری بہار" مسیح الزماں کی کتاب اردو مرثیہ کا ارتقا۔

۴- شبلی، موازنہ انیس و دبیر، کلب علی خان فائق، مرتب؛ مقدمہ، عابد علی عابد؛ (لاہور: مجلس ترقی ادب، ۱۹۶۴ء)۸-۷

۵- مرزا جعفر حسین، قدیم لکھنو کی آخری بہار (دلی: قومی کونسل برائے فروغ اردو زبان، ۱۹۹۸ء) ۲۹۱-۲۹۰

۶- جعفر حسین، قدیم لکھنو، ۳۰۸

۷- قدیم لکھنو، ۳۰۹

۸- مذکورہ حوالہ، ۳۳۵-۳۳۴

۹- شرر، گزشتہ لکھنو (دلی: مکتبہ جامعہ، ۱۹۹۲ء) ۲۵۴

۱۰- گزشتہ لکھنو، ۲۵۴

۱۱- ڈاکٹر مسیح الزماں، اردو مرثیہ کا ارتقا (لکھنو: اتر پردیش اردو اکادمی، ۱۹۹۲ء) ۴۶۶-۴۶۵

۱۲- مسیح الزماں، اردو مرثیہ، ۲۸۴

۱۳- شبلی، موازنہ انیس و دبیر، مقدمہ، عابد علی عابد، ۲۰

۱۴- موازنہ انیس و دبیر، مقدمہ، عابد، ۲۶

۱۵- ڈاکٹر محمد احسن فاروقی، مرثیہ نگاری اور انیس (لاہور: اردو اکیڈمی، س-ن (۱۹۵۱ء) ۱۱۱

۱۶- فاروقی، انیس، ۱۱۱-۱۱۰

۱۷- مذکورہ حوالہ، ۱۱۱

۱۸- جعفر علی خاں اثر، انیس کی مرثیہ نگاری (لکھنو: دانش محل، ۱۹۵۷ء) ۳۵

۱۹- اثر، انیس کی مرثیہ نگاری، ۳۱

۲۰- ڈاکٹر مسیح الزماں، اردو مرثیہ، ۴۷۳

۲۱- احتشام حسین، "میر انیس" انیس-ایک مطالعہ، ڈاکٹر اعجاز نقوی، مرتب؛ (لاہور: مکتبہ میری لائبریری، ۱۹۸۲ء) ۹۴

۲۲- شبلی، موازنہ انیس و دبیر (لکھنو: اتر پردیش اردو اکیڈمی، ۱۹۸۲ء) ۲۶۴-۲۳۷

۲۳- شبلی، موازنہ انیس و دبیر، مقدمہ، عابد علی عابد، ۴

۲۴- موازنہ انیس و دبیر، مقدمہ، عابد، ۶

۲۵- مذکورہ حوالہ، ۹

۲۶- مذکورہ حوالہ، ۱۳-۱۲

۲۷- سفارش حسین رضوی، اردو مرثیہ (دلی: مکتبہ جامعہ، ۱۹۶۵ء) ۳۰۶

۲۸- ڈاکٹر محمد زماں آزردہ، مرزا سلامت علی دبیر (سری نگر، مرزا پبلی کیشنز، ۱۹۸۵ء) ۱۰۸-۱۰۷

۲۹- احتشام حسین، "انیس"، انیس-ایک مطالعہ، ۸۳

کتابیات

آتش،کلیاتِ آتش لاہور: مجلس ترقیِ ادب '۷۵-۱۹۷۳ء

آرزو، مختار الدین احمد 'مرتب؛احوالِ غالب دلی: انجمن ترقی اردو، (ہند) ۱۹۸۶ء

آرزو، مختار الدین احمد 'نقدِ غالب لاہور:الوقار،۱۹۹۵ء

آزاد، آبِ حیات تبسم کاشمیری، مرتب؛ لاہور: مکتبۂ عالیہ، ۱۹۹۰ء

آسی، مرتب؛کلیاتِ نظیر لاہور : مکتبہ شعر وادب، س۔ن

آفتاب احمد، غالبِ آشفتہ نوا کراچی: انجمن ترقی اردو '۱۹۸۹ء

آمنہ خاتون، مرتب؛لطائف السعادت میسور: فسٹ عید گاہ، ۱۹۵۵ء

ابواللیث صدیقی، نظیر اکبر آبادی، ان کا عہد اور شاعری کراچی: اردو اکیڈمی سندھ، ۱۹۵۷ء

ابواللیث صدیقی، لکھنؤ کا دبستانِ شاعری لاہور: اردو مرکز، ۱۹۶۷ء

ابواللیث صدیقی، ادب ولسانیات کراچی: اردو اکیڈمی سندھ، ۱۹۷۰ء

ابراہیم یوسف، اندر سبھا اور اندر سبھائیں لکھنو: نسیم بک ڈپو، ۱۹۸۰ء

ابو طالب اصفہانی، تفضیح الغافلین عابد رضا بیدار، ترتیب و تصحیح؛ رام پور: انسٹیٹیوٹ آف اورینٹل سٹڈیز، ۱۹۶۵ء

ابو طالب اصفہانی، تاریخ آصفی ترجمہ تفضیح الغافلین ثروت علی، مرتب؛ دلی: ترقی اردو، بیورو، ۱۹۸۷ء

ابو ظفر ندوی، گجرات کی تمدنی تاریخ اعظم گڑھ: دار المصنفین، ۱۹۶۲ء

ابو ظفر ندوی، تاریخ گجرات دلی: ندوۃ المصنفین، ۱۹۵۸ء

ابنِ بطوطا، سفر نامہ ابن بطوطا مولوی محمد حسین، مترجم؛ لاہور: تخلیقات، ۱۹۹۶ء

اثر، محمد علی، غواصی...... شخصیت اور فن حیدر آباد: اثر، ۱۹۷۷ء

آثر، جعفر علی خان 'انیس کی مرثیہ نگاری لکھنو: دانش محل، ۱۹۵۷ء

احتشام حسین، اردو ادب کی تنقیدی تاریخ لاہور: مکتبۂ خلیل، ۱۹۸۹ء

احراز، نقوی، مرتب؛انیس......ایک مطالعہ لاہور: مکتبہ میری لائبریری، ۱۹۸۲ء

احسن فاروقی، نوائے انیس کراچی: دی بک کارپوریشن، ۱۹۶۵ء

اختر حسن، قطب شاہی دور کا فارسی ادب حیدر آباد: ابوالکلام آزاد ریسرچ انسٹی ٹیوٹ، ۱۹۷۳ء

اختر، ملک حسن، اندر سبھا لاہور: نذیر سنز، ۱۹۹۰ء

اختر، احسان الحق میر حسن...... عہد اور فن لاہور: سنگِ میل پبلی کیشنز، ۱۹۷۹ء

ادیب، مسعود حسن رضوی، سلطان عالم واجد علی شاہ لکھنو: آل انڈیا میر اکادمی، ۱۹۷۷ء

ادیب، مسعود حسن رضوی، لکھنو کا شاہی سٹیج لکھنو: کتاب نگر، ۱۹۵۷ء

ادیب، مسعود حسن رضوی، لکھنو کا عوامی سٹیج لکھنو: کتاب نگر، ۱۹۵۷ء

ادیب، مسعود حسن رضوی، فائز دہلوی اور دیوانِ فائز علی گڑھ: انجمن ترقی اردو، ۱۹۶۵ء

ادیب، مسعود حسن رضوی، انیسیات صباح الدین عمر، مرتب؛ لکھنو: اتر پردیش اردو اکادمی، ۱۹۸۱ء طبع دوم

اردو دائرۂ معارفِ اسلامیہ، پنجاب یونیورسٹی لاہور

آزردہ، محمد زماں، مرزا سلامت علی دبیر سری نگر: مرزا پبلی کیشنز، ۱۹۸۵ء

اسلوب احمد انصاری، نقش ہائے رنگارنگ دلی: غالب انسٹی ٹیوٹ، ۱۹۹۸ء

اسلم پرویز، انشاءاللہ خاں انشا...... عہد اور فن دلی: مکتبہ شاہراہ، ۱۹۶۱ء

اسلم پرویز، مرتب؛ شیخ محمد ابراہیم ذوق دلی: انجمن ترقی اردو، ۱۹۹۹ء

اسلم قریشی، بر صغیر کا اردو ڈرامہ لاہور: مغربی پاکستان اردو اکیڈمی، ۱۹۸۷ء

اشرف، محمد خاں مرتب؛ دلی...... تحقیقی و تنقیدی مطالعہ لاہور: مکتبہ میری لائبریری، ۱۹۶۵ء

اشرفی، وہاب، مرتب؛ قطب مشتری دہلی: ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس، ۱۹۹۵ء

افسوس، شیر علی، باغِ اردو لاہور: مجلس ترقی ادب، ۱۹۶۳ء

اقتدا حسن، مرتب؛ کلیاتِ قائم (دو جلدیں) لاہور: مجلس ترقی ادب، ۱۹۶۵ء

اقتدا حسن، مرتب؛ کلیاتِ جرأت (جلد اول) لاہور: مجلس ترقی ادب، ۱۹۶۸ء

اقتدا حسن، مرتب؛ کلیاتِ جرأت نیپلز: اِستی تُو تو اُونیور سیتاریو اور ینتالے، ۱۹۷۱ء

امانت، واسوخت قیوم نظر، مرتب؛ لاہور: مجلس ترقی ادب، ۱۹۶۴ء

امیر عارفی، شہر آشوب...... ایک تجزیہ دلی: امیر عارفی، ۱۹۸۴ء

انجم، خلیق، مرتب؛ غالب کے خطوط (پانچ جلدیں) دلی: غالب انسٹی ٹیوٹ، ۱۹۹۳-۱۹۸۴ء

انجم، خلیق سودا علی گڑھ: انجمن ترقی اردو، ۱۹۶۶ء

انجم، شہناز، ادبی نثر کا ارتقا (۱۸۵۷-۱۸۰۰ء) دلی: مکتبہ جامعہ، ۱۹۸۵ء

انیس ناگی، غالب-ایک شاعر ایک اداکار لاہور: فیروز سنز، ۱۹۹۰ء

انشا، دریائے لطافت پنڈت برج موہن دتاتریہ کیفی، مترجم؛ کراچی: انجمن ترقی اردو، پاکستان، ۱۹۸۸ء

انور سدید، اردو ادب کی مختصر تاریخ اسلام آباد: مقتدرہ، ۱۹۹۱ء

انور حسین اکبر پوری، اودھ کے تاریخ نگار فیض آباد: انور حسین، ۱۹۹۱ء

ایرک فرام، صحت مند معاشرہ قاضی جاوید، مترجم؛ لاہور: وین گارڈ، ۱۹۸۸ء

ایلیٹ-ٹی-ایس' ایلیٹ کے مضامین جمیل جالبی، مترجم؛ لاہور: سنگ میل پبلی کیشنز، ۱۹۸۹ء

برنی، ضیاء الدین، تاریخ فیروز شاہی معین الحق، مترجم؛ لاہور: اردو سائنس بورڈ، ۱۹۹۱ء

پرتوروہیلہ 'مترجم؛ نامہ ہائے فارسیِ غالب کراچی: ادارۂ یادگارِ غالب' ۱۹۹۹ء

پرکاش، اوم پرشاد، اورنگ زیب عالمگیر مبارک علی، مرتب؛ لاہور: فکشن ہاؤس، ۲۰۰۰ء

پری گارینا، نتالیہ 'مرزا غالب اُسامہ فاروقی، مترجم؛ حیدر آباد: ادارۂ ادبیاتِ اردو، ۱۹۹۷ء

تاراچند، تمدنِ ہند پر اسلامی اثرات لاہور: مجلس ترقی ادب

تبسم کاشمیری، غلام ہمدانی مصحفی غیر مطبوعہ تحقیقی مقالہ برائے پی ایچ-ڈی، ۱۹۷۳ء، کتب خانہ دانش گاہِ پنجاب، لاہور

تبسم کاشمیری، ادبی تحقیق کے اصول اسلام آباد: مقتدرہ، ۱۹۹۲ء

تنویر احمد علوی، مرتب؛ کلیاتِ شاہ نصیر (چار جلدیں) لاہور: مجلس ترقیِ ادب (۱۹۸۸-۱۹۷۱ء)

تنویر احمد علوی، مرتب؛ سفر ناموں میں دلی (دو جلدیں) دلی: اردو اکادمی، ۱۹۹۴ء

تنویر احمد علوی، ذوق...... سوانح اور انتقاد لاہور: مجلس ترقیِ ادب، ۱۹۶۳ء

تنویر احمد علوی، مترجم؛ اوراقِ معانی دلی: اردو اکادمی، ۱۹۹۲ء

ثاقب صدیقی، انیس احمد، مرتبین؛ خواجہ میر درد دلی: انجمن ترقیِ اردو ہند، ۱۹۸۹ء

داؤد اشرف، حاصل تحقیق حیدر آباد: شگوفہ پبلی کیشنز، ۱۹۹۲ء

داؤدی، خلیل الرحمٰن، مرتب؛ مجموعۂ نثر غالب لاہور: مجلس ترقیِ ادب، ۱۹۶۷ء

درانی، اسلم عزیز، مرتب؛ مقدماتِ باغ و بہار ملتان: کاروانِ ادب، ۱۹۹۴ء

درد، خواجہ میر، علم الکتاب، عبد الطیف، مترجم؛ لاہور: ادارہ ثقافتِ اسلامیہ، ۱۹۹۷ء

درد، میر، نالۂ دل ظفر عالم، مترجم؛ عبادت بریلوی، مرتب؛ لاہور: ادارہ ادب و تنقید، ۱۹۸۰ء

درگاہ قلی خان، مرقع دلی خلیق انجم، مرتب و مترجم؛ دلی: انجمن ترقیِ اردو، ۱۹۹۳ء

ذکاء اللہ، تاریخ ہندوستان لاہور: سنگِ میل پبلی کیشنز، ۱۹۹۹ء

ذوالفقار، غلام حسین مرتب؛ دیوان زادہ لاہور: مکتبہ خیابانِ ادب، ۱۹۷۵ء

جاوید وشسٹ، ملا وجہی دلی: ساہتیہ اکادمی، ۱۹۹۲ء

جالبی، جمیل قلندر بخش جرأت دلی: مکتبہ جامعہ، ۱۹۹۰ء

جالبی، جمیل، تاریخ ادبِ اردو (دو جلدیں) لاہور: مجلس ترقیِ ادب، جلد اول، ۱۹۸۷ء، جلد دوم ۱۹۹۴ء

جالبی، جمیل، مرتب؛ مثنوی نظامی کراچی: انجمن ترقی اردو پاکستان، ۱۹۷۳ء

جالبی، جمیل، مرتب؛ دیوان حسن شوقی کراچی: انجمن ترقی اردو پاکستان، ۱۹۷۱ء

جالبی، جمیل، محمد تقی میر کراچی: انجمن ترقی اردو، ۱۹۹۲ء
جرأت، قلندر بخش دیوانِ جرأت مقدمہ محمد حسن عسکری؛ لاہور: میری لائبریری، ۱۹۶۵ء
جعفر حسین، قدیم لکھنو کی آخری بہار دلی: قومی کونسل برائے فروغ اردو زبان، ۱۹۹۸ء
جانم، برہان الدین، ارشاد نامہ محمد اکبر الدین صدیقی، مرتب؛ حیدر آباد: جامعہ عثمانیہ، ۱۹۷۱ء
جیلانی کامران، تنقید کا نیا پس منظر لاہور: مکتبہ عالیہ، ۱۹۸۷ء
جیلانی کامران، خسرو کا صوفیانہ مسلک لاہور: جنگ پبلشرز، ۱۹۹۲ء
چکبست، مضامین چکبست الہ آباد: انڈین پریس، ۱۹۵۵ء
چشتی، شیخ عبدالرحمٰن، مراۃ الاسرار (دو جلدیں) واحد بخش سیال، مترجم؛ لاہور: صوفی فاؤنڈیشن، ۱۹۸۲ء
چیٹرجی، سنیتی کمار، ہند آریائی اور ہندی عتیق احمد صدیقی، مترجم؛ دلی: ترقی اردو بیورو، ۱۹۸۲ء
حالی، الطاف حسین، یادگارِ غالب خلیل الرحمٰن داؤدی، مرتب؛ لاہور: مجلس ترقیِ ادب، ۱۹۶۳ء
حامد علی خاں، مرتب؛ دیوانِ غالب لاہور: الفیصل، ۱۹۹۵ء
حسرت موہانی، تذکرۃ الشعرا شفقت رضوی، مرتب؛ کراچی: ادارہ یادگارِ غالب، ۱۹۹۹ء
حسن عسکری، عہدِ وسطیٰ کی ہندی ادبیات میں مسلمانوں کا حصہ پٹنہ: خدا بخش اورینٹل لائبریری، ۱۹۹۵ء
حسن، میر، سحر البیان دیباچہ، میر شیر علی افسوس کلکتہ: فورٹ ولیم کالج ۱۸۰۵ء
حسینی شاہد، شاہ امین الدین اعلیٰ حیدر آباد: انجمن ترقی اردو، ۱۹۷۳ء
حسینی، بہادر علی، اخلاقِ ہندی مقدمہ وحید قریشی؛ لاہور: مجلس ترقیِ ادب، ۱۹۶۳ء
حسینی، اکبر الدین، مرتب؛ جوامع الکلم دردائی، معین الدین، مترجم؛ کراچی: نفیس اکیڈمی، ۱۹۸۰ء
حکیم شمس اللہ قادری، مآثر قطب شاہی حیدر آباد: ن-ن، س-ن
حمید احمد خاں، مرتب؛ دیوانِ غالب۔ نسخۂ حمیدیہ لاہور: مجلس ترقیِ ادب، ۱۹۸۳ء
حمید احمد خاں، مرتب؛ سفینۂ ادب لاہور: کتب خانہ انجمن حمایتِ اسلام، ۱۹۶۲ء
حنیف نقوی، شعرائے اردو کے تذکرے لکھنو: اتر پردیش اردو اکادمی، ۱۹۹۸ء
حیدری، حیدر بخش، توتا کہانی وحید قریشی، اسماعیل پانی پتی، مرتبین؛ لاہور: مجلس ترقیِ ادب، ۱۹۶۳ء
خافی خان، منتخب اللباب، محمود احمد فاروقی، مترجم؛ کراچی: نفیس اکیڈمی، ۱۹۸۵ء
خسرو، نہ سپہر محمد رفیق عابد، مترجم؛ دلی: مکتبہ جامعہ، ۱۹۷۹ء
خلیل الرحمٰن اعظمی، مقدمہ کلام آتش علی گڑھ: ایجوکیشنل بک ہاؤس، ۱۹۹۷ء
خلیل الرحمٰن داؤدی، مرتب؛ دیوانِ درد لاہور: مجلس ترقیِ ادب، ۱۹۸۸ء
خلیل الرحمٰن داؤدی، مرتب؛ کلیاتِ انشا لاہور: مجلس ترقیِ ادب، ۱۹۶۹ء
خلیق احمد نظامی، دلی تاریخ کے آئینہ میں دلی: آدم پبلشرز، ۱۹۸۹ء

خواجہ احمد فاروقی، نگران؛ دلی کالج میگزین دلی کالج نمبر، ۱۹۵۳ء

خواجہ محمد زکریا، نئے پرانے خیالات لاہور: لاہور اکیڈمی، ۱۹۷۰ء

خورشید الاسلام، غالب-ابتدائی دور دلی: انجمن ترقیِ اردو، ۱۹۷۵ء

خورشید الاسلام، کلام سودا علی گڑھ: انجمن ترقیِ اردو، ۱۹۶۴ء

راشد الخیری، نوبتِ پنج روزہ یعنی وداعِ ظفر تنویر احمد علوی، مرتب؛ دلی: اردو اکادمی، ۱۹۸۷ء

رشید حسن خان، مرتب؛ فسانۂ عجائب دلی: انجمن ترقیِ اردو، ۱۹۹۰ء

رشید حسن خان، مرتب؛ باغ و بہار لاہور: نقوش، ۱۹۹۲ء

رشید حسن خان، ادبی تحقیق علی گڑھ: ایجوکیشنل بک ہاؤس، ۱۹۷۸ء

رشید حسن خان، انتخاب کلام ناسخ کراچی: انجمن ترقیِ اردو پاکستان، ۱۹۹۶ء

رضا، کالی داس گپتا دیوانِ غالب- تاریخی ترتیب سے بمبئی: ساکار پبلشرز، ۱۹۸۸ء

رضوی، سعادت علی مرتب؛ سیف الملوک و بدیع الجمال حیدر آباد: سلسلۂ یوسفیہ، ۱۳۵۷ء

رضیہ سلطانہ، مثنوی سحر البیان: ایک تہذیبی مطالعہ احسان الحق اختر، مرتب؛ لاہور: سنگِ میل پبلی کیشنز، ۱۹۶۷ء

رضیہ نور محمد، اردو زبان و ادب میں مستشرقین کی علمی خدمات لاہور: خیابانِ ادب، ۱۹۸۵ء

رفیق خاور، خاقانیِ ہند لاہور: ناشر ندارد، ۱۹۳۳ء

رفیعہ سلطانہ، اردو نثر کا آغاز و ارتقا کراچی: کریم سنز، ۱۹۷۸ء

زور، محی الدین قادری، ہندوستانی لسانیات لاہور: پنجند اکیڈمی، ۱۹۸۷ء

زور، محی الدین قادری، دکنی ادب کی تاریخ علی گڑھ: ایجوکیشنل بک ہاؤس، ۱۹۹۵ء

زور، محی الدین قادری، مرتب؛ کلیات محمد قلی قطب شاہ حیدر آباد: سلسلۂ یوسفیہ، ۱۹۴۰ء

سروری، عبدالقادر، اردو کی ادبی تاریخ سری نگر: گلشن پبلشرز، ۱۹۸۷ء

سروری، عبدالقادر، اردو مثنوی کا ارتقا علی گڑھ: ایجوکیشنل بک ہاؤس، ۱۹۹۱ء

سفارش حسین رضوی، اردو مرثیہ دلی: مکتبہ جامعہ، ۱۹۶۵ء

ساحل احمد، مرتب؛ مطالعۂ مومن الہ آباد: رائٹرز گلڈ، ۱۹۸۵ء

سرور، محمد، ارمغان شاہ ولی اللہ لاہور: ادارہ ثقافتِ اسلامیہ، ۱۹۸۶ء

سرور، رجب علی بیگ، فسانۂ عبرت مسعود حسن رضوی ادیب، مرتب؛ لکھنو: کتاب نگر، ۱۹۵۷ء

سکسینہ، رام بابو، تاریخ ادبِ اردو تبسم کاشمیری، مرتب؛ لاہور: علمی کتاب خانہ، ۱۹۸۶ء

سعید، م-ن، حیاتِ وجہی دلی: موڈرن پبلشنگ ہاؤس، ۱۹۹۰ء

سمیع اللہ، اردو کے دو تصنیفی ادارے سلطان پور: رانا پرتاب پوسٹ گریجویٹ کالج، ۱۹۸۸ء

سمیع اللہ، فورٹ ولیم کالج......ایک مطالعہ سلطان پور: رانا پرتاب پوسٹ گریجویٹ کالج، ۱۹۸۹ء

سہیل احمد، مرتب؛ داستاں در داستاں لاہور: قوسین، ۱۹۸۷ء

سہیل بخاری، اردو کی کہانی لاہور: مکتبۂ عالیہ، ۱۹۷۵ء

سہیل بخاری، اردو داستانیں اسلام آباد: مقتدرہ، ۱۹۸۷ء

سید عبداللطیف، غالب حیدر آباد: لا رپورٹ پریس، ۱۹۳۲ء

سیدہ جعفر، گیان چند، تاریخ ادبِ اردو (پانچ جلدیں) دلی: قومی کونسل برائے فروغ اردو زبان، ۱۹۹۸ء

سیدہ جعفر، دکنی نثر کا انتخاب دلی: ترقی اردو بیورو، ۱۹۸۳ء

سید حسن، چند تحقیقی مقالے پٹنہ: کتاب خانہ بانکی پور، ۱۹۷۶ء

سید عبداللہ، اطرافِ غالب علی گڑھ: ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس، ۱۹۷۴ء

سید عبداللہ، ولی سے اقبال تک لاہور: سنگِ میل پبلی کیشنز، ۱۹۹۵ء

سید عبداللہ، وجہی سے عبدالحق تک لاہور: خیابانِ ادب، ۱۹۷۷ء

شبیہ الحسن، ناسخ دہلی: ساہتیہ اکادمی، ۱۹۸۴ء

شبیہ الحسن، ناسخ...... تجزیہ و تقدیر لکھنو: اردو پبلشرز، ۱۹۷۵ء

شرر، گزشتہ لکھنو مقدمہ رشید حسن خان، دلی: مکتبہ جامعہ، ۱۹۹۲ء

شرما، شری رام، دکنی زبان کا آغاز وارتقا حیدر آباد: آندھرا پردیش ساہتیہ اکیڈمی، ۱۹۶۷ء

شریف احمد قریشی، فرہنگ نظیر کانپور: پونم لائبریری، ۱۹۹۱ء

شعبۂ اردو، مسلم یونیورسٹی، علی گڑھ علی گڑھ تاریخ ادبِ اردو علی گڑھ: شعبۂ اردو، مسلم یونیورسٹی، ۱۹۶۲ء

شکیل الرحمٰن، کبیر گوڑگاؤں: عرفی پبلی کیشنز، ۱۹۸۴ء

شکیل الرحمٰن، امیر خسرو کی جمالیات دلی: موڈرن پبلشنگ ہاؤس، ۱۹۹۶ء

شمس الرحمٰن فاروقی، شعر شور انگیز (چار جلدیں) دلی: ترقیِ اردو بیورو، ۱۹۹۴-۱۹۹۰ء

شمس الرحمٰن فاروقی، اردو کا ابتدائی زمانہ کراچی: آج کی کتابیں، ۱۹۹۹ء

شوق، قدرت اللہ طبقات الشعرا نثار احمد فاروقی، مرتب؛ لاہور: مجلس ترقیِ ادب، ۱۹۶۸ء

شہباز، عبدالغفور زندگانی بے نظیر دلی: ترقی اردو بیورو، ۱۹۸۱ء

شیخ چاند، سودا کراچی: انجمن ترقیِ اردو، پاکستان، ۱۹۶۳ء

شیخ محمد اکرام، ڈاکٹر وحید قریشی، مرتبین؛ دربارِ ملی لاہور: مجلس ترقیِ ادب، ۱۹۶۴ء

شیخ محمد اکرام، حیاتِ غالب لاہور: ادارۂ ثقافتِ اسلامیہ، ۱۹۸۲ء

شیخ محمد اکرام، حکیم فرزانہ لاہور: ادارہ ثقافتِ اسلامیہ، ۱۹۷۷ء

شیخ محمد عظمت علی کاکوروی، مرقع خسروی ذکی کاکوروی، مرتب؛ لکھنو: مرکزِ ادب، ۱۹۸۶ء

شیخ فرید، شاہ بہاءالدین باجن اور ان کا گجری کلام احمد آباد: درگاہ شریف ٹرسٹ، ۱۹۹۲ء

شیفتہ، مصطفٰے خان 'دیوان شیفتہ حبیب اشعر، مرتب؛ لاہور:مکتبۂ جدید، ۱۹۶۰ء

شیفتہ، مصطفٰے خاں 'دیوان شیفتہ مقدمہ مولانا صلاح الدین احمد' لاہور:اکادمی پنجاب، ۱۹۵۴ء

شیفتہ، گلشن بے خار کلب علی خان فائق، مرتب؛ لاہور: مجلس ترقیِ ادب، ۱۹۷۳ء

ستیش چندر مسرا، محمد لطف الرحمٰن، مرتبین؛ مراۃ سکندری بڑودہ: جامع مہاراجہ سیاجی راؤ، ۱۹۶۱ء

ستیش چندر، مغل دربار کی گروہ بندیاں، محمد قاسم صدیق، مترجم؛ لاہور: نگارشات، ۱۹۹۵ء

شارب ردولوی، مرتب؛ اردو مرثیہ دلی:اردو اکادمی، ۱۹۹۳ء، طبع دوم

شاہ عالم ثانی، عجائب القصص راحت افزا بخاری، مرتب لاہور: مجلس ترقیِ ادب، ۱۹۶۵ء

شاہ غلام علی، مقامات مظہری محمد اقبال مجددی، تحقیق و تعلیق و ترجمہ؛ لاہور:اردو سائنس بورڈ، ۱۹۸۳ء

شبلی نعمانی، شعر العجم لاہور:کتاب خانہ انجمن حمایت اسلام، ۱۹۶۳ء

شبلی، موازنہ انیس و دبیر کلب علی خان فائق، مرتب؛ مقدمہ، عابد علی عابد لاہور: مجلس ترقیِ ادب، ۱۹۶۴ء

شبلی، موازنہ انیس و دبیر لکھنؤ:اتر پردیش اردو اکادمی، ۱۹۸۲ء

صابر علی خان، سعادت یار خان رنگین کراچی:انجمن ترقیِ اردو، ۱۹۹۲ء

صابر، قادر بخش، گلستانِ سخن خلیل الرحمٰن داؤدی، مرتب؛ لاہور: مجلس ترقیِ ادب، ۱۹۶۶ء

صباح الدین عبدالرحمٰن، سلاطین دہلی کے عہد میں ہندوستان سے محبت اور شیفتگی کے جذبات لکھنؤ: اتر پردیش اردو اکادمی، ۱۹۸۳ء

صفدر حسین، لکھنؤ کی تہذیبی میراث لاہور: بارگاہِ ادب، ۱۹۷۵ء

صالحہ عابد حسین، انیس کے مرثیے (دو جلدیں) دلی:ترقیِ اردو بیورو، ۱۹۹۰ء طبع دوم

صوفی تبسم، شرح غزلیاتِ غالب (فارسی) لاہور: پیکجز لمیٹڈ، ۱۹۸۱ء

ضمیر اختر نقوی، میر انیس کی شاعری میں رنگوں کا استعمال کراچی:ن-ن، ۱۹۹۰ء

ضیاء احمد بدایونی، دیوانِ مومن مع شرح الہ آباد:شانتی پریس، ۱۹۳۴ء

ظ انصاری، خسرو شناسی دلی: قومی کونسل برائے فروغ اردو زبان، ۱۹۹۸ء

ظ انصاری، خسرو کا ذہنی سفر دلی:انجمن ترقی اردو، ۱۹۸۸ء

ظ انصاری، مترجم؛ مثنویاتِ غالب دلی:غالب انسٹی ٹیوٹ، ۱۹۸۳ء

ظفر، کلیات بہادر شاہ ظفر لاہور:سنگ میل پبلی کیشنز، ۱۹۹۴ء

ظہیر احمد صدیقی، مترجم؛ انشائے مومن دلی:غالب اکیڈمی، ۱۹۷۷ء

ظہیر احمد صدیقی، مومن...... شخصیت و فن غالب اکیڈمی، ۱۹۹۵ء

ظہیر الدین مدنی، سخنورانِ گجرات، دلی:ترقیِ اردو بیورو، ۱۹۸۱ء

ظہیر الدین مدنی، ولی گجراتی بمبئی:انجمن اسلام، ۱۹۵۰ء

ظہیر الدین مدنی، مرتب؛ اردو غزل ولی تک بمبئی: بزم اشاعت ۱۹۴۱ء

عابد پشاوری، متعلقاتِ انشا لکھنو: نصرت پبلشرز ۱۹۸۵ء

عابد پشاوری، انشا کے حلیف، الہ آباد: اردو رائٹرس گلڈ ۱۹۷۹ء

عابد پشاوری، انشاءاللہ خان انشا لکھنو: اتر پردیش اردو اکادمی، ۱۹۸۵ء

عابد، عابد علی، مقالاتِ عابد لاہور: سنگِ میل پبلی کیشنز، ۱۹۸۹ء

عابدہ بیگم، اردو نثر کا ارتقا (۱۸۵۷ء-۱۸۰۰ء) دلی: شعبہ اردو، دلی یونیورسٹی، ۱۹۹۲ء

عالی، نعمت خان، وقائع نعمت خان عالی کانپور: مطبع منشی نول کشور ۱۸۸۴ء

عبادت بریلوی، مرتب؛ نالۂ درد لاہور: ادارۂ ادب و تنقید، ۱۹۸۰ء

عبادت بریلوی، مومن اور مطالعۂ مومن کراچی: اردو دنیا، ۱۹۶۱ء

عبادت بریلوی، خواجہ میر درد دہلوی لاہور: ادارۂ ادب و تنقید، ۱۹۸۳ء

عبد آل، ابراہیم نامہ مسعود حسین، مرتب؛ علی گڑھ: علی گڑھ مسلم یونیورسٹی، ۱۹۴۹ء

عبدالستار دلوی، مرتب؛ دکنی اردو بمبئی: شعبۂ اردو بمبئی یونیورسٹی ۱۹۸۷ء

عبدالمجید صدیقی، تاریخ گولکنڈہ حیدر آباد: ادارہ ادبیاتِ اردو، ۱۹۶۴ء

عبدالرزاق قریشی، مرزا مظہر جانجاناں اور ان کا اردو کلام، بمبئی: ادبی پبلشرز ۱۹۶۱ء

عبدالرشید فاضل، مترجم؛ مہر نیمروز کراچی: انجمن ترقیِ اردو ۱۹۶۹ء

عبدالسلام ندوی، شعر الہند، اعظم گڑھ: دارالمصنفین، جلد اول، ۱۹۸۱ء، جلد دوم ۱۹۵۴ء

عبدالحق، مولوی مرحوم دلی کالج دلی: انجمن ترقیِ اردو، ۱۹۸۹ء

عبدالحق، مولوی، دیوان اثر اورنگ: انجمن ترقیِ اردو، ۱۹۳۰ء

عبدالقدوس ہاشمی، تقویم تاریخی اسلام آباد: ادارہ تحقیقات اسلامی ۱۹۸۷ء

عبداللہ یوسف علی، انگریزی عہد میں ہندوستان کے تمدن کی تاریخ کراچی: کریم سنز، ۱۹۸۷ء

عبدالغنی، روحِ بیدل لاہور: مجلس ترقیِ ادب، ۱۹۶۸ء

عرشی، امتیاز علی خان، مرتب؛ وقائع عالم شاہی رام پور: ہندوستان پریس، ۱۹۴۹ء

عرفان حبیب، مغل ہندوستان کا طریق زراعت جمال میاں صدیقی، مترجم؛ دلی: نیشنل بک ٹرسٹ انڈیا، ۱۹۷۷ء

عزیز احمد، برصغیر میں اسلامی کلچر جمیل جالبی، مترجم؛ لاہور: ادارہ ثقافتِ اسلامیہ، ۱۹۹۷ء

عقیل، معین الدین، امیر خسرو- فرد اور تاریخ کراچی: ابوالکلام آزاد ریسرچ انسٹی ٹیوٹ، ۱۹۹۷ء

علی جواد زیدی، تاریخ ادب کی تدوین لکھنو: نصرت پبلشرز، ۱۹۸۳ء

عیسوی خان بہادر، قصہ مہر افروز و دلبر مسعود حسین خان، مرتب؛ حیدر آباد: عثمانیہ یونیورسٹی، ۱۹۶۶ء

غلام حسین ذوالفقار، اردو شاعری کا سیاسی و سماجی پس منظر لاہور: سنگِ میل پبلی کیشنز، ۱۹۹۸ء

غواصی، طوطی نامہ سعادت علی رضوی، مرتب؛ حیدر آباد: سلسلۂ یوسفیہ، ۱۹۳۹ء

فاروقی، محمد احسن، مرثیہ نگاری اور انیس لاہور: اردو اکیڈمی، 1951ء

فاضل، مرتضیٰ حسین، مرتب؛ کلیاتِ آتش لاہور: مجلس ترقی ادب، ۱۹۷۳ء

فائز، رضوان شاہ روح افزا سید محمد، مرتب؛ حیدر آباد: مجلس اشاعت دکنی مخطوطات، ۱۹۵۶ء

فائق، کلب علی خان، مرتب؛ کلیاتِ مومن، دو جلدیں، لاہور: مجلس ترقی ادب، لاہور، ۱۹۶۴ء

فائق، کلب علی خان، مرتب؛ کلیاتِ میر (چھ جلدیں) لاہور: مجلس ترقی ادب، ۱۹۸۴ء

فراق گورکھپوری، ''ذوق''، شیخ محمد ابراہیم ذوق اسلم پرویز، مرتب؛ دلی: انجمن ترقی اردو (ہند) ۱۹۹۹ء

فاروقی، خواجہ احمد ذوق و جستجو دلی: ترقی اردو بیورو، ۱۹۹۲ء

فرحت اللہ بیگ، مرتب؛ دیوان نظیر اکبر آبادی دلی: انجمن ترقی اردو، ۱۹۴۲ء

فرحت اللہ بیگ، دہلی کی آخری شمع رشید حسن خان، مرتب؛ دلی: انجمن ترقی اردو (ہند) ۱۹۹۲ء

فرحت فاطمہ' دیوان یقین دلی: انجمن ترقی اردو' ۱۹۹۵ء

فراق، ناصر نذیر، میخانۂ درد دلی: حکیم ناصر خلیق، ۱۳۴۴ھ

فرمان فتح پوری، اردو کی منظوم داستانیں کراچی: انجمن ترقی اردو، ۱۹۷۱ء

فرمان فتح پوری، اردو کی بہترین مثنویاں لاہور: نذیر سنز، ۱۹۹۳ء

فرینکلن، ڈبلیو، تاریخ شاہ عالم ثناء الحق صدیقی، مترجم؛ کراچی: آل پاکستان ایجوکیشنل کانفرنس، ۱۹۷۶ء

فرشتہ، محمد قاسم، تاریخ فرشتہ (چار جلدیں) عبد الحی خواجہ، مترجم؛ لاہور: بک ٹاک، ۱۹۹۱ء

فضلی، کربل کتھا مالک رام، مختار الدین احمد آرزو، مرتبین؛ پٹنہ: ادارہ تحقیقاتِ اردو، ۱۹۶۵ء

فیض الدین، منشی، بزم آخر کامل قریشی، مرتب؛ دلی: اردو اکادمی، ۱۹۹۲ء

فیاض محمود، اقبال حسین، مرتبین؛ تنقیدِ غالب کے سو سال لاہور: پنجاب یونیورسٹی، ۱۹۶۹ء

فیاض محمود، مدیر عمومی؛ تاریخ ادبیات مسلمانانِ پاک و ہند: اردو ادب، پانچ جلدیں لاہور: شعبہ تاریخ ادبیات مسلماناں پاک و ہند، پنجاب یونیورسٹی، ۱۹۷۱ء

فیضان دانش، کلام ولی کا فنی اور لسانی جائزہ غیر مطبوعہ تحقیقی مقالہ برائے پی ایچ-ڈی، ۱۹۷۳ء، کتب خانہ پنجاب یونیورسٹی، لاہور

قاسم علی نیشاپوری، تاریخ اودھ معروف بہ تاریخ شاہیہ نیشاپوریہ (۱۸۴۲-۱۷۹۸ء) شاہ عبد السلام، مترجم؛ نئی دلی: نئی آواز، ۱۹۹۰ء

قاسم، قدرت اللہ، مجموعۂ نغز محمود شیرانی، مرتب؛ لاہور: پنجاب یونیورسٹی، ۱۹۳۳ء

قاضی جاوید، افکار شاہ ولی اللہ لاہور: بک ٹریڈرز، ۱۹۸۳ء

قاضی عبد الودود، عبد الحق بحیثیت محقق پٹنہ: خدا بخش اورینٹل لائبریری ۱۹۹۵ء

قاضی عبدالودود، تبصرے پٹنہ: خدا بخش اورینٹل لائبریری، ۱۹۹۵ء
قاضی عبدالودود' مآثر غالب پٹنہ: ادارہ تحقیقاتِ اردو' ۱۹۹۵ء
قاضی عبدالودود' شعرا کے تذکرے پٹنہ: خدا بخش اورینٹل پبلک لائبریری' ۱۹۹۵ء
قدوائی، صدیق الرحمٰن، ماسٹر رام چندر دلی: شعبہ اردو، دلی یونیورسٹی، ۱۹۶۱ء
قتیل، مرزا محمد حسن ہفت تماشا دلی: مکتبہ برہان، ۱۹۶۸ء
کارگزاران مطبع منشی نول کشور، مرتبین؛ تواریخ نادر العصر لکھنو: مطبع منشی نول کشور، ۱۸۶۳ء
کاظم علی خاں، انتخابِ کلام ناسخ لکھنو: اترپردیش اردو، اکادمی، ۱۹۸۴ء
کالا سنگھ بیدی، تین ہندوستانی زبانیں دلی: انجمن ترقیِ اردو ہند، ۱۹۶۶ء
کامل قریشی، مرتب؛ اردو اور مشترکہ ہندوستانی تہذیب دلی: اردو اکادمی، ۱۹۸۷ء
کامل قریشی' دیوانِ اثر دلی: انجمن ترقیِ اردو' ۱۹۷۸ء
کرناٹک اردو اکادمی، تاریخ ادبِ اردو، کرناٹک بنگلور: کرناٹک اردو اکادمی، ۱۹۹۴ء
کرار حسین، سوالات و خیالات کراچی: فضلی سنز، ۱۹۹۹ء
کلیم الدین احمد، فن داستان گوئی پٹنہ: دائرۂ ادب، س۔ن
کلیم الدین احمد، اردو شاعری پر ایک نظر پٹنہ: ایوانِ اردو، ۱۹۶۴ء
کوکب، تفضّل حسین، مرتب؛ فغانِ دہلی لاہور: اکادمی پنجاب، ۱۹۵۴ء
کوکب قدر سجاد علی مرزا، واجد علی شاہ کی ادبی اور ثقافتی خدمات دلی: ترقیِ اردو بیورو، ۱۹۹۵ء
گنڈا سنگھ، احمد شاہ ابدالی لاہور: تخلیقات، ۱۹۹۳ء
گیان چند، اردو کی نثری داستانیں لکھنو: اترپردیش اردو اکادمی، ۱۹۸۷ء
مالک رام' ذکرِ غالب دلی: مکتبہ جامعہ: ۱۹۸۶ء
مبارک علی، برصغیر میں مسلمان معاشرے کا المیہ لاہور: نگارشات، ۱۹۸۷ء
مبارک اللہ واضح' تاریخ ارادت خان غلام رسول مہر' مرتب؛ لاہور: ادارہ تحقیقاتِ پاکستان' ۱۹۸۶ء
مبارک علی' آخری مغلیہ عہد کا ہندوستان لاہور: نگارشات' ۱۹۸۶ء
مبارز الدین رفعت' مرتب؛ کلیاتِ شاہی علی گڑھ: انجمن ترقیِ اردو' ۱۹۶۲ء
محمد احمد علی، مرقع اودھ لکھنو: الناظر پریس، ۱۹۱۲ء
محمد اجمل، مترجم؛ نشاطِ فلسفہ لاہور: فکشن ہاؤس، ۱۹۹۵ء
محمد اجمل، تحلیلی نفسیات لاہور: نگارشات، ۱۹۶۹ء
محمد اجمل' مقالاتِ اجمل لاہور: ادارۂ ثقافتِ اسلامیہ' ۱۹۸۷ء
محمد احد علی' مترجم: شبابِ لکھنو لکھنو: الناظر پریس' ۱۹۱۲ء

محمد اطہر علی، اورنگ زیب کے عہد میں مغل امرا امین الدین، مترجم؛ دلی: ترقی اردو بیورو، ۱۹۸۵ء
محمد اکبر الدین صدیقی، مرتب؛ کلمتہ الحقائق حیدر آباد، ن-ن ۱۹۶۱ء
محمد اکبر الدین صدیقی، مرتب؛ ارشاد نامہ حیدر آباد: عثمانیہ یونیورسٹی، ۱۹۷۱ء
محمد اکرام چغتائی، مرتب؛ حزن اختر لاہور: القمر، ۱۹۹۹ء
محمد انصار اللہ، غالب ببلیو گرافی دلی: غالب انسٹی ٹیوٹ، ۱۹۹۸ء
محمد بن عمر، مرتب؛ کلیاتِ غواصی حیدر آباد: سب رس کتاب گھر، ۱۹۵۹ء
محمد حسن، مرتب؛ دیوانِ آبرو دلی: ترقی اردو بیورو، ۱۹۹۰ء
محمد حسن، مرتب؛ انتخاب کلام فائز دلی: اردو اکادمی، ۱۹۹۱ء
محمد حسن، دہلی میں اردو شاعری کا تہذیبی و فکری پس منظر دلی: اردو اکادمی، ۱۹۸۹ء
محمد حسن، قدیم اردو ادب کی تنقیدی تاریخ لکھنو: اتر پردیش اکادمی، ۱۹۸۶ء
محمد حسن، ادبی سماجیات دلی: مکتبہ جامعہ، ۱۹۸۳ء
محمد حسن، اردو ادب کی سماجیاتی تاریخ دلی: قومی کونسل برائے فروغ اردو زبان، ۱۹۹۸ء
محمد حیات خان سیال، احوال و نقدِ وجہی لاہور: نذر سنز، ۱۹۶۸ء
محمد حسن عسکری، عسکری نامہ لاہور: سنگِ میل پبلی کیشنز، ۱۹۹۸ء
محمد شاہد حسین، اندر سبھا کی روایت فیض آباد: شاہد حسین، ۱۹۸۴ء
محمد صفدر، تصورات لاہور: کلاسیک، ۱۹۹۷ء
محمد عتیق صدیقی، گل کرسٹ اور اس کا عہد دلی: انجمن ترقی اردو، ۱۹۷۹ء
محمد شمس الدین صدیقی، مرتب؛ کلیاتِ سودا (چار جلدیں) لاہور: مجلس ترقیِ ادب، (۱۹۸۷-۱۹۷۶ء)
محمد لطیف، آگرہ، اکبر اور اس کا دربار لاہور: تخلیقات، ۱۹۹۵ء
محمد علی اثر، دکنی اور دکنیات اسلام آباد: مقتدرہ، ۱۹۸۶ء
محمد مجیب، ہندوستانی مسلمان دلی: قومی کونسل برائے فروغ اردو زبان، ۱۹۹۸ء
محمد ہادی حسین، شاعری اور تخیل لاہور: مجلس ترقی ادب، ۱۹۶۶ء
محمود الٰہی، مرتب؛ نکات الشعرا دلی: ادارۂ تصنیف، ۱۹۸۲ء
محمود شیرانی، مقالاتِ شیرانی مظہر محمود شیرانی، مرتب؛ لاہور: مجلس ترقیِ ادب، ۱۹۸۷ء
محمود شیرانی، مرتب؛ حفظ اللسان دلی: انجمن ترقیِ اردو، ۱۹۴۴ء
محمود شیرانی، پنجاب میں اردو اسلام آباد: مقتدرہ، ۱۹۸۸ء
محمود فاروقی، میر حسن اور خاندان کے دوسرے شعرا، لاہور: مکتبۂ جدید، ۱۹۵۶ء
مرزا محمد عسکری، مرتب؛ کلام انشا الہ آباد: ہندوستانی اکیڈمی، ۱۹۵۲ء

مسعود حسین، مرتب؛ قدیم اردو حیدر آباد: عثمانیہ یونیورسٹی، ۱۹۶۵ء

مسعود حسین، مقدمہ تاریخ زبانِ اردو علی گڑھ: ایجوکیشنل بک ہاؤس، ۱۹۹۴ء

مسعود حسین، محمد قلی قطب شاہ دلی: ساہتیہ اکادمی، ۱۹۸۹ء

مسیح الزماں، اردو مرثیہ کا ارتقا لکھنو: اتر پردیش اردو اکادمی، ۱۹۹۲ء

مشفق خواجہ، جائزہ مخطوطاتِ اردو لاہور: مرکزی اردو بورڈ، ۱۹۷۹ء

مشفق خواجہ، غالب اور صفیر بلگرامی کراچی: عصری مطبوعات، ۱۹۸۱ء

مشفق خواجہ، تحقیق نامہ لاہور: مغربی پاکستان اردو اکیڈمی، ۱۹۹۱ء

مصحفی، عقدِ ثریا مولوی عبد الحق، مرتب؛ اورنگ آباد: انجمن ترقیِ اردو، ۱۹۳۴ء

مصحفی، ریاض الفصحا مولوی عبد الحق، مرتب؛ اورنگ آباد: انجمن ترقیِ اردو، ۱۹۳۴ء

مصحفی، تذکرۂ ہندی مولوی عبد الحق، مرتب؛ اورنگ آباد: انجمن ترقیِ اردو، ۱۹۳۳ء

ملک حسن اختر، اردو شاعری میں تازہ گوئی کی تحریک لاہور: یولیمر پبلشرز، س-ن

ملک حسن اختر، اردو شاعری میں ایہام گوئی کی تحریک لاہور: یونیورسل بکس، ۱۹۸۶ء

مقیمی، چندر بدن و مہیار محمد اکبر الدین صدیقی، مرتب؛ حیدر آباد: مجلس اشاعت دکنی مخطوطات، ۱۹۵۶ء

ممتاز حسین، امیر خسرو دہلوی کراچی: نیشنل بک فاؤنڈیشن، ۱۹۷۶ء

ممتاز منگلوری، اندر سبھا لاہور: مکتبہ خیابانِ ادب، ۱۹۶۶ء

مورلینڈ، اکبر سے اورنگ زیب تک جمال میاں صدیقی، مرتب؛ دلی: ترقی اردو بیورو، ۱۹۸۹ء

مونس، پرکاش، اردو ادب پر ہندی ادب کا اثر الہ آباد: پرکاش مونس، ۱۹۷۸ء

مظفر حنفی، غزلیاتِ میر حسن (انتخاب و مقدمہ) دلی: اردو اکادمی، ۱۹۹۱ء

مہر چند کھتری لاہوری، نو آئین ہندی سلیمان حسین، مرتب؛ اتر پردیش اردو اکادمی، ۱۹۸۸ء

مہر، غلام رسول، غالب لاہور: شیخ مبارک علی، (۱۹۴۶ء؟)

مہر، غلام رسول، نوائے سروش۔ شرح دیوانِ غالب لاہور: شیخ غلام علی اینڈ سنز، س-ن

میر، نکات الشعرا عبادت بریلوی مرتب؛ لاہور: ادارہ ادب و تنقید ۱۹۸۰ء

میر، ذکرِ میر نثار احمد فاروقی، مرتب؛ لاہور: مجلس ترقیِ ادب، ۱۹۹۶ء

میر، نکات الشعرا محمود الٰہی، مرتب؛ دلی: ادارۂ تصنیف، ۱۹۷۲ء

میر خورد، سیر الاولیا اعجاز الحق قدوسی، مترجم؛ لاہور: اردو سائنس بورڈ، ۱۹۹۶ء

نارنگ، گوپی چند، امیر خسرو کا ہندوی کلام لاہور: سنگ میل پبلی کیشنز، ۱۹۹۰ء

نارنگ، گوپی چند، ہندوستانی قصوں سے ماخوذ اردو مثنویاں دلی: مکتبہ جامعہ، ۱۹۶۲ء

نارنگ، گوپی چند انیس شناسی دلی: ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس، ۱۹۸۱ء

ناسخ، امام بخش کلیاتِ ناسخ یونس جاوید، مرتب؛ لاہور: مجلس ترقیِ ادب، ۱۹۸۹ء-۱۹۸۷ء
ناصر، سعادت خان خوش معرکۂ زیبا (دو جلدیں) مشفق خواجہ، مرتب؛ لاہور: مجلس ترقیِ ادب، ۱۹۷۰ء
ناصر کاظمی، انتظار حسین، مرتبین؛ سن ستاون لاہور: آئینۂ ادب، ۱۹۵۷ء
نجم الاسلام، مطالعات حیدر آباد: ادارۂ اردو، ۱۹۹۰ء
نجم الغنی، تاریخ اودھ (پانچ جلدیں) کراچی: نفیس اکیڈمی، ۸۳-۱۹۸۲ء
نذیر احمد، مرتب؛ مومن خان مومن: حیات و شاعری دلی: غالب انسٹی ٹیوٹ، ۱۹۹۱ء
نصیر، کلیاتِ شاہ نصیر تنویر احمد علوی مرتب؛ لاہور: مجلس ترقیِ ادب، ۱۹۸۶ء-۱۹۷۱ء
نظام الدین احمد گیلانی، حدیقۃ السلاطین خواجہ محمد سرور، مترجم؛ حیدر آباد: خواجہ محمد سرور، ۱۹۸۶ء
نظامی، حسن احمد شمالی ہند کی اردو شاعری میں ایہام گوئی علی گڑھ: ایجوکیشنل بک ہاؤس، ۱۹۹۷ء
نظامی، خلیق احمد سلاطین دہلی کے مذہبی رجحانات دلی: ندوۃ المصنفین ۱۹۵۸ء
نظامی، مصطفیٰ حسین نوابانِ اودھ اور برٹش ایسٹ انڈیا کمپنی-سیاسی رشتے بریلی: مصطفیٰ حسین؛ ۱۹۹۵ء
نعیم احمد، شہر آشوب دلی: مکتبہ جامعہ، ۱۹۶۸ء
نور الحسن ہاشمی، مسعود حسین، مرتبین؛ بکٹ کہانی لکھنو: اتر پردیش اردو اکادمی، ۱۹۸۹ء
نور الحسن ہاشمی، مرتب: نو طرزِ مرصع الہ آباد: ہندوستانی اکیڈمی، ۱۹۵۸ء
نور الحسن ہاشمی، ولی دلی: ساہتیہ اکادمی، ۱۹۹۰ء
نور الحسن ہاشمی، مرتب؛ کلیاتِ ولی لاہور: الوقار، ۱۹۹۶ء
نور الحسن نقوی، مرتب؛ کلیاتِ مصحفی (نو جلدیں) لاہور: مجلس ترقیِ ادب، ۱۹۹۹ء-۱۹۶۸ء
نہال چند لاہوری، مذہبِ عشق خلیل الرحمٰن داؤدی، مرتب؛ لاہور: مجلس ترقیِ ادب، ۱۹۶۱ء
نیر مسعود، مرثیہ خوانی کا فن لاہور: مغربی پاکستان اردو اکیڈمی، ۱۹۸۹ء
نیر مسعود رجب علی بیگ سرور الہ آباد: شعبہ اردو، الہ آباد یونیورسٹی، ۱۹۶۷ء
نیشنل ڈاکومینٹیشن سنٹر، غالب کی خاندانی پنشن اور دیگر امور اسلام آباد: مقتدرہ قومی زبان، ۱۹۹۷ء
واجد علی شاہ، محل خانۂ شاہی فدا علی خنجر، مرتب؛ لکھنو: وی-پی-ورما پریس ۱۹۱۴ء
وحید قریشی، میر حسن اور ان کا زمانہ لاہور: محمد شمیم، ۱۹۵۹ء
وحید قریشی، مثنویاتِ حسن لاہور: مجلس ترقیِ ادب، ۱۹۶۶ء
وزیر آغا، اردو شاعری کا مزاج لاہور: جدید ناشرین، ۱۹۶۵ء
ولا، مظہر علی خان بیتال پچیسی گوہر نوشاہی، مرتب؛ لاہور: مجلس ترقیِ ادب، ۱۹۶۵ء
ولا، مظہر علی خان، مادھونل کام کنڈلا عبادت بریلوی، مرتب؛ کراچی: اردو دنیا، ۱۹۶۵ء
وقار عظیم، فورٹ ولیم کالج: تحریک اور تاریخ معین الرحمٰن، مرتب؛ لاہور: یونیورسل بکس، ۱۹۸۶ء

وقار عظیم، اندر سبھا لاہور: اردو مرکز، ۱۹۵۷ء
وقار عظیم، اردو ڈرامہ معین الرحمٰن، مرتب؛ لاہور: الوقار، ۱۹۶۶ء
ہارون خان شیروانی، دکن کے بہمنی سلاطین دلی: ترقی اردو بیورو، ۱۹۸۲ء
یحییٰ بن سرہندی، تاریخ مبارک شاہی آفتاب اصغر، مترجم؛ لاہور: اردو سائنس بورڈ، ۱۹۸۶ء
یوسف حسین، آہنگ غالبؔ دلی: غالب اکیڈمی، ۱۹۷۱ء
یوسف. سلیم چشتی، شرح دیوان غالبؔ دلی: اعتقاد پباشنگ ہاؤس، ۱۹۹۲ء

English Books

Abdul Rashid, History Of The Muslims of Indo-Pakistan Sub-continent Lahore: Research Society of Pakistan, 1978.

Alam, Muzaffar The crisis of Empire in Mughal North India, Awadh and the Punjab Delhi: Oxford University Press, 1986.

Azhar, Mirza Ali, King Wajid Ali Shah of Awadh Karachi: Royal Book Company, 1982.

Bayly, C.A. Empire & Information Cambridge: Combridge University press, 1996.

Bayly, C.A. Indian Society And The Making of British India Cambridge: Cambridge University Press, 1988.

Barnet, Richard B. North India Between Empires Berkeley: University of California Press, 1980.

Burke, S.M. & Quraishi, Salim al Din Bahadur Shah- The Last Mughal Emperor Of India Lahore: Sang-e-Meel Publications, 1995.

Campbel, Joseph, The Flight of the Wild Gander New York: Harper Pereennial, 1995.

Campbell, Joseph The Power of myth Newyork: Anchor House, 1991.

Campbell, Joseph The Hero with A Thousand Faces London: Fontana Press 1993.

Dwivedi, Girish Chandra, The Jats - Their Role in the Mughal Empire Delhi: Arnold Publishers, 1989.

Das, Sisar Kumar Sahibs and Munshis- An Account of the College at Fort William Delhi: Orion, 1978.

Datta, Kalikankar Shah Alam: And The East India Company Calcutta: The World Press, 1965.

Eaton, Richard Maxwell, Sufis of Bijapur Delhi. Munshiram Manoharlal, 1996.

Edwards, Michael, British India 1772 - 1947 Delhi: Rupa RCO, 1967.

Fisher, Micheal H, A Clash of Cultures Delhi: Manohar, 1987.

Fisher, Micheal H, Indirect Rule In India 1764-1858 Delhi: Oxford University Press, 1991.

Fiske, John Myths And Myth makers London: Random House, 1996.

Franklin, W. Reign of Shah Alam Lahore: Republican Books, 1988.

Graft, Vialette, Editor; Lucknow, Memoirs of a City Delhi: Oxford University Press 1999.

Gupta, Hari Ram Marathas and Panipat Chandrigarh: Panjab University, 1961.

Gupta, Narayani, Delhi Between The Two Empires 1803-1931 Delhi: Oxford University Press, 1981.

Hintze, Andrew, The Mughal Empire and it's Decline Great Britain: Ashgat Publishing, 1997.

Hoey, William Translator; Memoirs of Delhi and Faizabad - Being a Translation of the Tareikh Farahbakhsh of Muhammad Faiz Bakhsh. Allahabad: Government Press, 1889.

Hussain, Ali Akbar, Scent in the Islamic Garden - A study of Deccani Urdu Litrary sources Karachi: Oxford University Press, 2000.

Indra Singh, Translater; Kama Sutra London: Hamlyn, 1988.

Iqtada Hasan, Later Mughals Literature Lahore: Feroz Sons, 1995.

Irvine, William, Later Mughals Lahore: Universal Books. N.D.

Irvin, H.C. The Garden of India (Two Volumes) Lucknow: Pustak Kendara, 1973.

Jadunath Sarkar, Fall of The Mughal Empire Calcutta: N.C. Sarkar & Sons, 1932.

Jung, C.G, Psyche and Symbol Princeton: Princeton University Press, 1991.

Jung, C.G, Synchronicity - An Acausal Connecting Principal New Jersey: Princeton University Press, 1973.

Jung, C.G. Editor Man and his symbols Newyork: Dell Publishing, 1982.

Keene, G.H. Fall of The Mughal Empire Lahore: Al-Biruni, 1975.

Kidwai, Sadiq-ur-Rahman Gilchrist and the Language of Hindoostan Delhi: Rachna Prakashan, 1972.

Krishina P. Bahadur, A New Look at Kahir Delhi: ESS ESS Publishers, 1997.

Lawson, Philip The East India Company London: Longman, 1994.

Leewellyn, Rosie-Jones, A Fatal Friendship Delhi: Oxford University Press, 1992.

Lorenzen, David N. Kabir Legends And Ananta-Das's Kabir Parachai Delhi: Sri Satguru Publications, 1992.

Lorenzen, David N. Editor; Bhakti Religion in North India Newyork: Newyork State University Press, 1955.

Lyall, Alfred The Rise and Expantion Of The British Dominion In India Delhi: Oriental Books, 1973.

Marie- Louise Von Franz, Creation Myths Boston: Shambhala Publications, 1995.

Mohammad Hasan, Nazir Akbarabadi Delhi: Sahitya Akademi, 1983.

Mohammad Sadiq, A History Of Urdu Literature Karachi: Oxford University Press, 1995.

Misra, S.C. The Rise of Muslim Power in Gujrat (1298-1492) Delhi: Munshiram Manoharlal, 1982.

Misra, Amresh, Fire of Grace Delhi: Harper Collins, 1998.
Mohan, Surendra, Awadh Under The Nawabs Delhi: Manohar, 1997.
Muhammad Umar, Islam In Northern India Delhi: Munshiram Manoharlal, 1993.
M. Mujeeb, The Indian Muslims Lahore: Book Traders, N.D.
Mukherjee, S.N Sir William Jones; A Study In the Eighteenth Century British Attitudes To India London: Cambridge University Press, 1968.
Nijjir, B.S. Punjab Under the later Mughals Lahore: Book Traders, N.D.
Oldenburg, Veena Talwar The Making of Colonial Lucknow Delhi: Oxford University Press, 1989.
Rahbar, Daud Translation and Annotations Urdu Letters of Mirza Asadullah Khan Ghalib Newyork: State University of Newyork Press, 1987.
Richards, John F. Power Administration in Mughal India Cambridge: University Press, 1988.
Richards, John F. The Mughal Empire Cambridge: Cambridge University Press, 1995.
Rizvi, Akhtar Abbas A Socio Intellectual Isna' Ashari Shiis In India Delhi: Munshiram Manoharlal, 1986.
S.A. I. Tirmizi, Persian Letters of Ghalib Delhi: Ghalib Academy, N.D.
Safi Ahmad, British Aggression in Auadh Meeruth: Meenakshi prakashan, N.D.
Scott, David C. Kabir Mythology Delhi: Bharatiya Vidya Prakashan, 1985.
Schackle, Christopher, Urdu and Muslim South Asia Delhi: Oxford University Press, 1991.
Schimmel, Annemarie Classical Urdu Literature Wieshaden: Otto Harrassourtz, 1975.
Schimmel, Annemarie Pain and Grace Leiden: E.J.Brill, 1976.
Segal, Robert A. Jung on mythology London: Routledge, 1998.
Sherwani H.K. Editor; History of Medieval Decan (1295-1724) Hyderabad: The Government of Andhra Pradesh, 1973.
Sherwani, H.K. Muhammad Quli Qutb Shah- Founder of Hyderabad London: Asia Publishing House, 1967.
Sherwani, H.K. History Of The Qutb Shahi Dynasty Delhi: Munshiram Manoharlal, 1974.
Shireen Moosvi, The Economy of The Mughal Empire Delhi: Oxford University Press, 1987.
Siddiqui, M. Atique Origins of Modern Hindustani Literature Aligarh: Naya Vitah Ghar, 1963.

Sinha, D.P. British Relations with Oudh 1801-1856 Calcutta: K.P. Baghi & Company, 1983.

Sleeman, William Henry Journey Through the Kingdom of Oude in 1849-18 50 (two volumes) Lucknow: Ram Advani, 1989.

S.M. Ikram History of Muslim Civilization in India and Pakistan Lahore: Institute of Islamic Culture, 1993.

Spear, Percival Twilight Of The Mughals Delhi: Munshiram Manoharlal, 19.

Spear, Percival History of India London: Penguin, 1987.

Spear, Percival The Nabobs Delhi: Oxford University Press, 1998.

Srivastava, Ashirbadi Lal The First Two Nawabs of Oudh Lucknow: The Upper India Publishers, 1933.

Srivastara, Ashirlbadi Lal Shuja-ud-Daulah Vol.1 1754-1765 Agra; Shiva Lal Agarwala, 1961.

Tabatab'i, Ghulam Hussain, Seir Mutaqherin Nota-Manus, Translator; 4.Vols. Lahore: Sh. Mubarak Ali, 1975.

Waheed Mirza, The Life And Works of Amir Khusro Lahore: Punjab University, 1962.

Zahiruddin Malik, Khan-i-Dauran - Mir Bakshi of Muhammad Shah 1719-1739 Aligarh: Centre of Advanced Study, Department of History, 1973.

Zahir Uddin Malik, the Reign of Muhammad Shah 1719-1748 Bombay: Asia Publishing House, 1977.

Zaidy, Ali Jawad A History of Urdu Literature Delhi: Sahitya Akademi, 1993.

Varma, Paran K. Ghalib The Man The Times Delhi: Viking, 1989.

Vedalankar, Shardadevi The Development of Hindi Prose Literature in the Early Nineteenth Century Allahbad: Lokbharty Publications, 1969.

Yusuf Hussain, Persian Ghazals of Ghalib, Delhi: Ghalib Institute, 1996.

دکن کی بہمنی سلطنت

علاءالدین حسن بہمنی	۱۳۴۷ء-۱۳۵۸ء
محمد اول	۱۳۵۸ء-۱۳۷۵ء
علاءالدین مجاہد	۱۳۷۵ء-۱۳۷۸ء
داؤد اول	۱۶-اپریل ۱۳۷۸ء سے ۲۱- مئی ۱۳۷۸ء تک
محمد دوم	۱۳۷۸ء-۱۳۹۷ء
غیاث الدین تہمتن	۲۰-اپریل ۱۳۹۷ء سے
شمس الدین داؤد دوم	۱۶-نومبر ۱۳۹۷ء تک
تاج الدین فیروز	۱۳۹۷ء-۱۴۲۲ء
شہاب الدین احمد اول	۱۴۲۲ء-۱۴۳۶ء
علاءالدین احمد دوم	۱۴۳۶ء-۱۴۵۸ء
علاءالدین ہمایوں شاہ	۱۴۵۸ء-۱۴۶۱ء
نظام الدین سوم	۱۴۶۱ء-۱۴۶۳ء
شمس الدین محمد سوم	۱۴۶۳ء-۱۴۸۲ء
شہاب الدین محمود	۱۴۸۲ء-۱۵۱۸ء
احمد چہارم	۱۵۱۸ء-۱۵۲۰ء
علاءالدین شاہ	۱۵۲۰ء-۱۵۲۳ء
ولی اللہ	۱۵۲۳ء-۱۵۲۶ء
کلیم اللہ	۱۵۲۶ء-۱۵۳۸ء

ماخذ: دکن کے بہمنی سلاطین - ہارون خان شیروانی، ترقی اردو بیورو، نئی دہلی، ۱۹۸۲ء

مغلیہ دورِ حکومت

بابر	۱۵۳۰ء - ۱۵۲۶ء
ہمایوں	۱۵۵۵-۵۶ء —— ۱۵۳۰-۴۰ء
اکبر	۱۶۰۵ء - ۱۵۵۶ء
جہانگیر	۱۶۲۷ء - ۱۶۰۵ء
شاہجہان	۱۶۵۹ء - ۱۶۲۷ء
اورنگ زیب	۱۷۰۷ء - ۱۶۵۹ء
بہادر شاہ شاہ عالم اول	۱۷۱۲ء - ۱۷۰۷ء
معزالدین جہاں دار شاہ	۱۷۱۲ء - ۱۷۱۲ء
فرخ سیر	۱۷۱۹ء-۱۷۱۳ء
محمد شاہ	۱۷۴۸ء - ۱۷۱۹ء
احمد شاہ	۱۷۵۴ء - ۱۷۴۸ء
عالمگیر ثانی	۱۷۵۹ء - ۱۷۵۴ء
شاہ عالم ثانی	۱۸۰۶ء - ۱۷۶۰ء
اکبر شاہ ثانی	۱۸۳۶ء - ۱۸۰۶ء
بہادر شاہ ظفر	۱۸۵۷ء - ۱۸۳۷ء

اودھ

سعادت خان برہان الملک	۱۷۳۹ء - ۱۷۲۲ء
صفدر جنگ	۱۷۵۴ء-۱۷۳۹ء
شجاع الدولہ	۱۷۷۵ء-۱۷۵۴ء
آصف الدولہ	۱۷۹۷ء-۱۷۷۵ء
وزیر علی	۱۷۹۸ء - ۱۷۹۷ء
سعادت علی خان	۱۸۱۴ء - ۱۷۹۸ء
غازی الدین حیدر	۱۸۲۷ء - ۱۸۱۴ء (اعلان بادشاہت ۹-اکتوبر '۱۸۱۹ء)
نصیر الدین حیدر	۱۸۳۷ء - ۱۸۲۷ء
محمد علی شاہ	۱۸۴۲ء - ۱۸۳۷ء

امجد علی شاہ ۱۸۴۷ء - ۱۸۴۲ء

واجد علی شاہ ۱۸۵۶ء - ۱۸۴۷ء

بیجا پور

یوسف عادل خان ۱۵۱۰ء - ۹۰-۱۴۸۹ء

اسمٰعیل عادل خان ۱۵۳۴ء - ۱۵۱۰ء

عادل خان ۱۵۳۵ء - ۱۵۳۴ء

ابراہیم عادل شاہ اول ۱۵۵۸ء - ۱۵۳۵ء

علی عادل شاہ اول ۱۵۸۰ء - ۱۵۵۸ء

ابراہیم عادل شاہ (ثانی) ۱۶۲۷ء - ۱۵۸۰ء

محمد عادل شاہ ۱۶۵۶ء - ۱۶۲۷ء

علی عادل شاہ ثانی ۱۶۷۲ء - ۱۶۵۶ء

سکندر عادل شاہ ۱۶۸۶ء - ۱۶۷۲ء

گول کنڈہ

سلطان قلی قطب الملک سنہ جلوس ۱۵۱۸ء م ۱۵۴۳ء

یار قلی جمشید ۱۵۵۰ء - ۱۵۴۳ء

سبحان ۱۵۵۰ء

ابراہیم قطب شاہ ۱۵۸۰ء - ۱۵۵۰ء

محمد قلی قطب شاہ ۱۶۱۱ء - ۱۵۸۰ء

محمد قطب شاہ ۱۶۲۶ء - ۱۶۱۱ء

عبداللہ قطب شاہ ۱۶۷۲ء - ۱۶۲۶ء

ابوالحسن قطب شاہ ۱۶۸۷ء - ۱۶۷۲ء

نظام شاہی ریاست احمد نگر

احمد نظام شاہ بحری ۱۵۱۰ء - ۱۴۹۶ء

برہان نظام شاہ ۱۵۵۳ء - ۱۵۱۰ء

حسین نظام شاہ ۱۵۶۵ء - ۱۵۵۳ء

مرتضیٰ نظام شاہ	۱۵۶۵ء - ۱۵۸۸ء
برہان نظام شاہ ثانی	۱۵۹۱ء - ۱۵۹۵ء
بہادر نظام شاہ	۱۵۹۵ء - ۱۶۰۰ء
مرتضیٰ نظام شاہ اول	
مرتضیٰ نظام شاہ دوم	۱۶۰۰ء - ۱۶۳۱ء
مغلوں کے ہاتھوں خاتمۂ سلطنت	۱۶۳۳ء

اشاریہ

مقامات

کتب

اسما و ادارہ جات

Scanned by CamScanner

Scanned by CamScanner

Index

ڈاکٹر تبسم کاشمیری ۱۹۸۱ء سے اوساکا یونیورسٹی آف فارن سٹڈیز، جاپان میں اردو زبان وادب کے استاد ہیں۔ اس سے قبل وہ ۱۹۶۵ء سے ۱۹۸۱ء تک شعبہ تاریخ ادبیات پنجاب یونیورسٹی اور یونیورسٹی اورینٹل کالج لاہور کے شعبہ اردو میں تحقیقی اور تدریسی خدمات انجام دے چکے ہیں۔

وہ اردو ادب کی دو اہم کتابوں "محمد حسین آزاد" کی " آبِ حیات " اور " رام بابو سکسینہ " کی "تاریخ ادب اردو"، کو حواشی، تعلیقات اور مقدمہ کے ساتھ مرتب کر کے شائع کر چکے ہیں۔ اصولِ تحقیق پر ان کی کتاب "ادبی تحقیق کے اصول" اپنے موضوع کے اعتبار سے پاکستان سے شائع ہونے والی اولین کتاب تھی۔ جدید اردو ادب پر ان کی اہم کتابیں "جدید اردو شاعری میں علامت نگاری" " نئے شعری تجربے" "فسانہ آزاد۔ ایک تجزیہ" "لا=راشد، "" اقبال اور نئی قومی ثقافت" اور "شعریات اقبال" قابلِ ذکر ہیں۔

"اردو ادب کی تاریخ" تبسم کاشمیری کا تازہ ترین کام ہے جس پر وہ گزشتہ کئی برس سے تحقیق کر رہے تھے۔ آج کل وہ اس تاریخ کی دوسری جلد کے لیے تحقیقی مصادر کی تلاش میں معروف ہیں۔ توقع ہے یہ جلد آئندہ چند برسوں میں شائع ہو سکے گی۔

Rs. 990.00

www.sang-e-meel.com

ISBN 969-35-1388-6